DOMINIC HÉBERT

# L'*ÊTRE DÉRIVÉ*
## Une lecture situationniste de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2008

RÉSUMÉ

Ce mémoire constitue une analyse et une mise en lumière des liens existants entre la pensée d'Hubert Aquin et le situationnisme. Bien que ces liens soient perceptibles dans un nombre important de textes d'Aquin, le roman *Prochain épisode* demeure l'œuvre au sein de laquelle les idées situationnistes sont les plus présentes. Outre les pratiques du détournement, de la dérive, de la psychogéographie, de l'urbanisme unitaire et de la construction de situation, *Prochain épisode* contient, tout comme les textes de Debord et de l'Internationale situationniste, une importante réflexion critique sur les rapports entre l'individu, l'art, l'histoire, le langage et la culture. Enfin, cette démarche se veut une façon d'observer plusieurs caractéristiques de *Prochain épisode* sous un même éclairage tout en re-situant le roman dans un contexte davantage international.

# AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier du fond du cœur Madame Marie-Andrée Beaudet, ma directrice de recherches, pour ses conseils précieux, pour sa disponibilité, pour la pertinence de ses commentaires et pour ses encouragements. Merci aussi à mes parents, Marjolaine et Gaston, pour leur soutien et tout leur amour. Merci à Laurence, mon amoureuse, pour ses encouragements, son aide, sa compréhension et pour sept années d'amour et de bonheur. Enfin, un merci spécial à Michel Demers pour nous avoir permis d'habiter, durant presque un an, sa maison de campagne située dans un environnement si favorable à la réalisation d'un tel projet.

Dominic Hébert

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

**L'*être dérivé***

Au cœur de l'œuvre littéraire d'Hubert Aquin, inscrite en filigrane derrière des questions comme le nationalisme et l'indépendance, se cache une profonde réflexion sur la place de l'être-au-monde. Personnalité fuyante aux multiples facettes, Aquin demeurera en effet, à travers toute sa production littéraire, fidèle à sa première vocation : celle de philosophe. Dans *Prochain épisode*, la dérive constitue, selon nous, un motif récurrent utilisé pour décrire, non seulement une façon d'appréhender le monde, mais également un certain mode d'être-au-monde. Aussi, dès les toutes premières lignes du roman, la dérive est-elle associée à un changement de perspective, à un autre mode d'observation et d'expérimentation du monde : « [J]e découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces [...][1]. » Le terme « dérivé », aussi synonyme de « détourné », peut également, dans une perspective plus concrète, signifier «désassembler», «retirer les rivets d'un assemblage». En ce sens, cette définition colle tout à fait à l'aspect fragmentaire et diffus, non seulement du roman, mais également de la personnalité de l'auteur. Qu'il soit dérivé, détourné ou désassemblé, l'être dans *Prochain épisode* demeure en déplacement continuel dans l'espace. Selon Anthony Wall, le mouvement est en effet une caractéristique centrale de l'œuvre d'Aquin :

> [...] j'insiste pour lire les quatre grands romans d'Hubert Aquin comme des gestes philosophiques qui s'insèrent dans une attitude profondément existentialiste devant la vie : la vie dans l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin consiste à défier, toujours au présent et d'une manière tout à fait politisée, toute conception de la réalité qui tend vers le fixisme[2].

Cette pratique, ce geste philosophique que constitue la dérive, est ce qui permet à l'auteur d'appréhender et de critiquer une société sur le point de subir d'importants bouleversements.

---

[1] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 5.
[2] Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les Éditions Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991, p. 9.

**Une lecture situationniste de *Prochain épisode***

Depuis la publication de *Prochain épisode* en 1965, l'œuvre d'Hubert Aquin n'a cessé d'être commentée, critiquée et interprétée. En effet, la quantité impressionnante d'ouvrages, d'articles, de thèses et de mémoires portant sur le travail d'Aquin, et plus particulièrement sur *Prochain épisode*, en fait l'un des auteurs les plus étudiés du corpus littéraire québécois. Bien qu'Aquin voyage beaucoup et malgré son intérêt marqué pour la politique internationale de l'époque, les travaux consacrés à son œuvre ont souvent tendance à n'aborder cette dernière qu'à l'intérieur d'un cadre sociopolitique d'opposition entre le Québec et le Canada.

Certes, à première vue, *Prochain épisode* peut sembler constituer une œuvre politique de la rupture, nourrie par le néo-nationalisme de l'école historique de Montréal. Or, il ne s'agit aucunement d'un roman de la « séparation », encore moins d'une fermeture sur soi. Au contraire, *Prochain épisode* est une « œuvre ouverte » qui dénonce la séparation et dans laquelle on dénote une intense recherche d'unité. La « révolution » préconisée par Aquin et que nous avons choisi d'étudier dans ce mémoire est avant tout philosophique. C'est la raison pour laquelle nous n'aborderons jamais de manière directe les questions de l'État, de la nation et de l'indépendance du Québec. Nous nous proposons plutôt d'envisager *Prochain épisode* comme une œuvre internationale, dont les préoccupations dépassent largement les frontières du Québec des années 1960. Aussi, notre attention se portera-t-elle sur les liens à établir entre l'œuvre d'Aquin et certains groupes d'avant-garde à caractère international. Malgré l'aspect éclaté de romans comme *Prochain épisode* et *Trou de mémoire*, très peu de chercheurs semblent avoir pressenti l'existence d'une telle filiation. Dans un ouvrage intitulé *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Anthony Wall constate d'ailleurs que « [...] le projet de l'écriture aquinienne est profondément lié à celui du surréalisme avec lequel la critique n'a pas jusqu'ici suffisamment travaillé l'importante parenté[3] ». Ce n'est cependant pas avec André Breton et les Surréalistes que nous avons trouvé les liens de parenté les plus étroits mais bien avec Guy Debord et l'Internationale situationniste.

---

[3] Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les Éditions Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991, p. 212.

Lire *Prochain épisode* à la lumière des écrits situationnistes permet, selon nous, de re-situer le roman d'Aquin dans un contexte beaucoup plus large, à l'image de cette œuvre ouverte et mouvante. Nous verrons de quelles façons ce roman cerne les principales préoccupations situationnistes, mais également comment certaines pratiques définies par ce groupe s'y trouvent appliquées. En effet, on constate dans *Prochain épisode* la prédominance de thèmes, tels la révolution, l'espace, la géographie et la dérive, une critique de l'aliénation et de la séparation ou « désafinado ». On y décèle aussi la présence de détournements par le biais d'intertextes, un questionnement sur le rapport du sujet avec l'histoire, avec le langage et avec la culture, l'expression d'un sentiment d'impuissance et de perte de maîtrise sur le vécu et enfin une volonté de dépasser l'art et de réaliser la philosophie au quotidien. Ces différents éléments, qui sont tous de près ou de loin liés au situationnisme, se trouvent illustrés dans *Prochain épisode*, tant au niveau des thèmes et motifs, que dans la structure et le style du récit.

Depuis le tournant du millénaire, les études et les ouvrages portant sur le situationnisme se sont multipliés. Délaissées durant plus de vingt-cinq ans, ces théories ont récemment été redécouvertes et trouvent de nouveaux champs d'application. En 2006, les principaux textes de Guy Debord ont été rassemblés et publiés chez Gallimard sous le titre *Œuvres*[4], publication qui témoigne d'un regain d'intérêt pour les théories situationnistes. Qu'ils prennent la forme de thèse dans *La société du spectacle*, d'articles et d'essais dans la revue *Internationale Situationniste* ou même de slogans sur les murs et les affiches lors des événements de mai 1968, les écrits situationnistes décrivent et dénoncent certaines structures aliénantes qui se mettent sournoisement en place dans la société occidentale d'après-guerre. Or, une critique des mêmes structures est perceptible chez Aquin, et plus particulièrement dans *Prochain épisode*, où le narrateur écrit à la fois pour définir et pour fuir son sentiment d'aliénation.

Bien que notre corpus se compose principalement du roman *Prochain épisode*, nous ferons aussi référence à *Trou de mémoire*, *l'Antiphonaire* et *Neige noire*. Les thèmes et

---

[4] Guy Debord, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2006, 1904 p.

motifs et les réflexions que nous analyserons dans *Prochain épisode* sont en effet, la plupart du temps, présents dans les autres romans de l'auteur. Les textes réunis dans *Point de fuite*, *Blocs erratiques*, *Journal : 1948-1971*, *Mélanges littéraires I* et *Mélanges littéraires II* seront également sollicités dans la mesure où ils contiennent des réflexions intimes sur les idées et la philosophie de l'auteur ainsi que les notes contenues dans l'imposant travail d'édition critique de l'œuvre d'Aquin qui demeurent une source d'information à laquelle nous puiserons abondamment.

**Démarche et visée**

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à une mise en contexte. Après un bref survol de l'époque de grands bouleversements dans laquelle s'inscrivent l'œuvre d'Aquin et les travaux de l'Internationale situationniste, nous nous intéresserons à certains épisodes de la vie d'Aquin ainsi qu'à son important travail d'essayiste. La deuxième partie de ce premier chapitre portera essentiellement sur l'Internationale situationniste. Nous rappellerons le parcours du groupe d'avant-garde pour ensuite nous intéresser à certaines pratiques et au caractère international du situationnisme. Nous terminerons ce premier chapitre en nous penchant sur le cas de Patrick Straram, un des membres fondateurs de l'Internationale lettriste et un proche de Guy Debord qui, dès son arrivée à Montréal en 1958, se lie avec divers intellectuels dont Pierre Elliott Trudeau et Hubert Aquin.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les liens entre le travail d'Aquin et les pratiques situationnistes. Nous associerons ainsi la présence chez Aquin de multiples intertextes, d'emprunts, de citations et de plagiats à la pratique situationniste du détournement. Nous étudierons en profondeur la dérive dans *Prochain épisode* en parallèle avec la praxis du groupe d'avant-garde français. Nous nous pencherons ensuite sur les déplacements dans l'espace et la géographie chez Aquin afin de tisser des liens avec la notion de psychogéographie telle que théorisée par l'IS[5]. Il sera également question des représentations de la ville dans *Prochain épisode* et dans d'autres textes d'Aquin en relation avec l'urbanisme unitaire, un concept élaboré durant l'époque lettriste. Nous terminerons ce deuxième chapitre en analysant certains aspects de la vie et de l'œuvre de l'auteur qui ne

[5] Abréviation pour Internationale situationniste.

sont pas sans liens avec la construction de situations, pratique de laquelle les situationnistes tirent leur nom.

Le troisième et dernier chapitre sera, quant à lui, consacré aux aspects davantage philosophiques du travail d'Aquin. Nous y traiterons dans un premier temps de la nature des rapports qui s'établissent entre l'individu, le temps et l'histoire dans *Prochain épisode*. Nous verrons, avec l'aide de certains textes situationnistes, comment ces deux concepts constituent chez Aquin des facteurs d'aliénation. Nous plongerons ensuite, *Prochain épisode* à la main, au cœur de la pensée de Debord en nous intéressant à l'une des pièces maîtresses du situationnisme : *La société du spectacle*. Nous verrons l'importance que revêtent chez Aquin, et plus particulièrement dans *Prochain épisode*, le sens de la vision, l'image, le spectacle et le spectateur. Dans la dernière partie de ce chapitre, intitulée « Les *symboles fracturés de la révolution*[6] », notre perspective s'élargira en abordant les problèmes du langage de l'art et de la culture dans un contexte révolutionnaire, problèmes présents tant chez Aquin que dans les textes de l'Internationale situationniste.

En plus de re-situer l'œuvre d'Aquin dans un contexte plus international, ce mémoire vise à rassembler sous un même éclairage un nombre important de caractéristiques de *Prochain épisode* qui n'ont jusqu'ici été abordées que séparément. Les liens tissés entre la pensée d'Aquin et les idées situationnistes serviront finalement à montrer comment, dans *Prochain épisode*, s'articulent les différentes ramifications entre la révolution, la géographie, la dérive, l'aliénation, l'intertextualité, l'art, l'histoire, le langage et la culture.

---

[6] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 21.

CHAPITRE I

# MISE EN CONTEXTE

Au cours de ce premier chapitre, nous nous proposons d'effectuer une entrée en matière sous la forme d'une mise en contexte. Ceci nous permettra de présenter certains concepts, personnages et lieux sur lesquels nous aurons, bien sûr, l'occasion de revenir plus tard. Dans une première partie, nous ferons un bref survol de l'histoire du Québec, du début des années trente à la fin des années soixante-dix. Nous tenterons ensuite d'esquisser une petite « biographie sélective » d'Hubert Aquin dans le but de présenter quelques faits qui nous permettront de développer des liens entre ce dernier et le mouvement situationniste. Nous en profiterons pour souligner les particularités du travail d'essayiste exercé par Aquin au cœur d'une période de grands bouleversements. Dans une deuxième partie, nous tenterons une incursion dans l'univers de l'Internationale situationniste. Nous ferons un résumé du parcours du groupe pour ensuite aborder certaines idées, concepts et pratiques liés au situationnisme. Nous verrons aussi quel héritage l'IS a laissé derrière elle. Enfin, dans la troisième et dernière partie de ce premier chapitre, nous présenterons Patrick Straram, membre de l'Internationale lettriste arrivé à Montréal en 1958. Nous discuterons du projet d'une section situationniste québécoise et du *Cahier pour un paysage à inventer* ainsi que de l'influence de Straram sur la culture québécoise. Cette entrée en matière devrait nous permettre de montrer l'existence de certains liens encore peu étudiés entre Hubert Aquin et le mouvement situationniste.

## 1.1 Hubert Aquin, acteur et observateur de la Révolution tranquille

### 1.1.1 Une ère de grands bouleversements

Outre le premier conflit mondial, le début du XXe siècle est surtout marqué par le Krach boursier de Wall Street. Le 24 octobre 1929, au moment même où naît Hubert Aquin, les cours de la bourse s'effondrent, plongeant ainsi l'économie mondiale dans une

crise sans précédent. La Grande Dépression ne prendra fin qu'avec le début de la Deuxième Guerre mondiale en 1939. Les effets de cette crise se traduisent par un taux de chômage élevé, une faible contribution de l'état dans les domaines de l'éducation et des services publics, ainsi que par un regain de la ferveur religieuse. Au Québec, l'élection de Maurice Duplessis en 1936 marque le début d'une période austère que les historiens ont nommé la Grande Noirceur. Bien que la guerre permette une reprise économique ainsi que de nouvelles alliances et une ouverture sur le monde, le Québec demeure plongé jusqu'en 1959, année de la mort de Duplessis, dans une période caractérisée par le repli sur soi, la prédominance des valeurs rurales, la ferveur religieuse et un conservatisme outrancier. À cette époque, le gouvernement provincial, épaulé par une élite intellectuelle en majeure partie composée de membres du clergé et dont le chanoine Lionel Groulx est une figure dominante, pratique un nationalisme de fermeture. Pour un certain nombre d'artistes et d'intellectuels, cette situation doit changer. La publication du manifeste *Refus global* par Paul-Émile Borduas et les automatistes en 1948 constitue le geste le plus radical posé contre les politiques et la mentalité qui règnent à cette époque. C'est seulement avec l'élection des libéraux et de Jean Lesage en juin 1960 que débute une période de rattrapage intensif. Durant la Révolution tranquille, on assiste à une modernisation radicale des structures de l'état. On procède, entre autres, à la nationalisation de l'électricité et à la création d'Hydro-Québec, et puis, suite au rapport Parent, à la formation d'un ministère de l'Éducation. L'économie et les pensées se libéralisent. Avec l'arrivée de la pilule contraceptive, les mœurs se transforment radicalement et la religion perd une grande partie de l'influence qu'elle avait. Cette période se caractérise également par une reformulation de l'identité collective. Le paysage culturel est en mutation. Au moment où le Québec se prend en main, tous les espoirs semblent permis. Un nouveau type de nationalisme, porté par une horde d'artistes et de jeunes intellectuels, voit le jour. Sous l'influence du mouvement de la décolonisation et des indépendances en Afrique, certains esprits s'échauffent. Le RIN, puis le FLQ sont formés. La fin des années 1950 et les années 1960 sont aussi marquées par la création de plusieurs revues. C'est dans des périodiques comme *Parti pris*, *Liberté*, *Situations*, *Voix et images du pays*, *Objectif*, *Dialogue* et *Culture vivante* que seront discutés concepts, idées, et projets. À l'automne 1968, les événements qui ont eu lieu aux États-Unis et en France au printemps ont des répercussions jusqu'au Québec et on assiste à

la première grève générale du mouvement étudiant québécois menée par l'Union générale des étudiants du Québec. L'Université du Québec à Montréal est créée en 1969. Le début de la décennie 1970 est marqué par la Crise d'octobre et l'application de la Loi des mesures de guerre. Avec l'élection du Parti québécois en 1976, tous les espoirs semblent permis pour les indépendantistes. C'est dans ce contexte qu'en 1977 Hubert Aquin met fin à ses jours.

### 1.1.2 Biographie sélective d'Hubert Aquin

Les champs d'intérêts et d'action d'Hubert Aquin étaient très variés. Du théâtre au cinéma en passant par le monde des affaires, l'édition, la politique, l'enseignement, la course automobile et bien sûr la littérature, Aquin entretenait des passions qui peuvent facilement dérouter quiconque s'intéresse à ce personnage. Il serait par conséquent trop long et hasardeux de tenter de faire une biographie représentative du cheminement de l'auteur. Cependant, nous croyons nécessaire de souligner certains faits qui nous permettront de tisser des liens entre les « itinéraires d'Hubert Aquin[7] » et l'Internationale situationniste.

Comme nous l'avons mentionné, Hubert Aquin voit le jour le 24 octobre 1929, date du Krach boursier de Wall Street à New York. Il vit, près du parc Lafontaine à Montréal, une enfance qu'il qualifiera d'heureuse. Il a deux frères : Roger, né en 1926 et Richard, né en 1938. Dès ses études primaires, Hubert Aquin s'intéresse à l'insurrection des patriotes de 1837-38. Il fréquente les Collège Sainte-Croix et Sainte-Marie où, élève modèle, il démontre un vif intérêt pour le théâtre et l'écriture. Durant ces années, il écrit quelques articles pour le journal étudiant du Collège Sainte-Marie ainsi qu'une nouvelle intitulée *Le Retour*. Il assiste à plusieurs pièces et joue même certains rôles secondaires. C'est à cette époque qu'il entreprend épisodiquement la rédaction d'un journal intime dans lequel il consigne ses réflexions. Comme le souligne Guylaine Massoutre dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, déjà à cette époque, « "[r]avissement", "dérive", "vagabondage", tels sont les thèmes développés dans le but de "libérer l'inspiration emprisonnée"[8]». En septembre 1948, Aquin

[7] Titre d'un ouvrage de Guylaine Massoutre.
[8] Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin : chronologie*, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, p. 44.

commence une année pré-universitaire à l'Université de Montréal en philosophie. Élève calme et studieux, il écrit quelques articles qui sont publiés dans le journal étudiant *Le Quartier latin*. Il continue également de tenir un journal intime. Au cours de l'année 1950, il poursuit ses études au baccalauréat en philosophie. Ses bons résultats scolaires lui permettent d'être invité comme délégué étudiant au troisième séminaire international de Pontigny en France. Au cours de ce voyage, il visitera également Paris, Chartres, Versailles, Naples, Pompéi, Florence et Rome. Cette découverte de l'Europe est pour Aquin l'occasion d'une ouverture sur le monde qu'il aura l'occasion d'approfondir grâce à l'obtention d'une première bourse du gouvernement français et d'une seconde du ministère du Bien-être social et de la Jeunesse à Québec. C'est donc à l'automne 1951 qu'il part étudier à l'Institut d'études politiques de Paris. Les premiers temps qu'Aquin passe à Paris sont pour lui un moment de questionnement sur son avenir. Dans son journal intime, il écrit :

> Il se peut que j'ignore mon centre, que j'erre sans jamais trouver, que tous mes actes, toutes mes expressions soient rattachés à de faux centres et recouvrent un mystère sans jamais en vivre vraiment. Je voudrais trouver ce port de la totalité et l'incarner sans réserve dans tout ce que je serai[9].

Cet extrait du journal d'Aquin permet de constater un sentiment de perte face au vécu chez l'auteur. Nous reviendrons bientôt sur cet aspect de l'œuvre d'Aquin qui est très présent dans *Prochain épisode*. Comme le souligne Guylaine Massoutre, à cette époque, « [...] malgré le temps qu'il consacre à la lecture et au travail, bien qu'il écrive de longues lettres d'introspection morale où il réfléchit à l'influence du comportement sur l'écriture, il continue à considérer que la principale œuvre à accomplir est de vivre et non d'écrire [...][10] ». En octobre 1953, Aquin rentre au Québec pour un bref séjour au cours duquel il remet le manuscrit de son texte *Les Rédempteurs* à Louis Portugais, alors secrétaire aux Éditions de l'Hexagone. De retour à Paris avant Noël, il s'installe à l'hôtel de Lisbonne, situé au 4 rue Vaugirard. Fait à souligner, l'hôtel Lisbonne se trouve à deux coins de rue (0.7 km) du bar *Chez Moineau*, situé Rue du Four, qui est à cette époque le « quartier général » de Guy Debord, Patrick Straram, Ivan Chtcheglov et d'autres membres de l'Internationale lettriste. L'hôtel où habite Aquin est également à moins d'un kilomètre du

---

[9] *Ibid.*, p. 65-66.
[10] *Ibid.*, p. 67.

*Tonneau d'or*, un autre bar situé sur la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, qui sera par la suite choisi comme adresse officielle de l'Internationale situationniste. Durant son séjour en France, Aquin compte parmi ses amis Marcel Dubé et Jacques Languirand. C'est également dans le Paris de cette époque qu'il découvre la musique jazz dont il demeurera toute sa vie un grand amateur. À son retour au Québec en mai 1954, il réalise une émission hebdomadaire à la radio de Radio-Canada intitulée « Les carrefours de l'histoire ». On y traite, entre autres, de la révolution de 1789, du mouvement ouvrier du XIX^e^ siècle, de la révolution russe et du mouvement surréaliste. Il manifeste de plus en plus d'intérêt pour la politique québécoise, ce qui n'est pas, comme le souligne Guylaine Massoutre, sans lui causer quelques ennuis :

> Ce sont peut-être ces activités qui le signalent à la Gendarmerie royale du Canada (GRC) au cours de l'année 1958. Une visite à son bureau lui vaut la confiscation d'ouvrages d'auteurs philosophiques comme Hegel, Marx, Engels, suivie d'un procès secret à Ottawa, au ministère de la Justice, d'une durée de trois ou quatre jours. On l'interroge sur ses amitiés durant ses années universitaires : la GRC traque les communistes. Hubert Aquin se dit "dégoûté de ces pratiques" [...][11].

Le 29 décembre 1959 marque le début d'une grève des réalisateurs à Radio-Canada dans laquelle Hubert Aquin (et Patrick Straram sur lequel nous reviendrons bientôt) sera impliqué. Au cours de ce conflit qui dure jusqu'au 7 mars 1960, Aquin, accompagné d'une vingtaine de membres de la direction, prend parti et signe une pétition contre la mise à pied des grévistes. En ce début de Révolution tranquille, Aquin est très occupé. Parallèlement à son travaille à Radio-Canada, il entreprend une carrière de scénariste, réalisateur et producteur à l'Office National du Film. Il fait partie de l'équipe de la revue *Liberté* et il s'implique politiquement dans le Rassemblement pour l'indépendance nationale/(RIN). En 1961, son poste d'adjoint à la direction de *Liberté* lui permet de voyager en Afrique afin de promouvoir la diffusion de la revue. Il se rend au Sénégal, au Dahomey et en Côte-d'Ivoire. Il coproduit en 1962, avec Fernand Dansereau et Victor Jobin, le film *Jour après jour* qui se méritera, en 1964, le prix du meilleur film expérimental au Midwest Film Festival de Chicago. La même année, il se rend à Paris et à Lausanne pour y interviewer, entre autres, Albert Memmi et des membres du FLN pour le film *À l'heure de la décolonisation*. Comme le fait remarquer Guylaine Massoutre, ce retour en Europe est pour Aquin l'occasion de constater l'influence qu'opèrent sur lui les grandes villes du vieux continent :

---

[11] *Ibid.*, p. 100.

> Selon Hubert Aquin lui-même, chaque voyage en Europe est le moment d'un choc émotif. Lieux de libération et sièges d'amours passés, terre de rêve et d'exil possible, les grandes villes européennes (Paris, Bruxelles, Amsterdam, Rome, Lausanne) sont pour Aquin l'espace par excellence de la "fugue", comme il le consigne dans son journal intime. Elles précipitent ses désirs d'écrivain : il songe par exemple à un roman dont le titre pourrait être *La Mort naturelle*. Elles exacerbent ses désirs de vivre, d'aimer, d'agir et de mourir, et Aquin y double ses activités professionnelles d'une liaison enfiévrée par un "état intégral de délinquance", écrit-il dans son journal intime[12].

En 1962, Aquin rédige « La fatigue culturelle du Canada français », qui paraît dans *Liberté* et qui se veut une réponse cinglante à « La nouvelle trahison des clercs », un texte en faveur du fédéralisme écrit par Pierre Elliott Trudeau et paru dans *Cité libre*. L'année 1963, qui voit la formation du Front de Libération du Québec, marque pour Aquin, qui entreprend une carrière de courtier en valeurs immobilières sur la rue Saint-Jacques, une tentative de mener une existence de bourgeois rangé. Cependant, l'écho des premières déflagrations des bombes posées par le FLQ rend Aquin fébrile. Dans sa « Lettre morte à Gaston Miron », il écrit : « Je crois encore au grand amour, comme je crois au terrorisme, et je ne cesserai d'y croire. [...] Il me presse de vivre et de dire oui oui oui oui oui à la révolution qui bouleverse déjà nos vies[13]. » En octobre ou novembre 1963, Aquin crée « L'organisation spéciale », un groupuscule révolutionnaire vraisemblablement lié au FLQ. Le 18 juin 1964, Aquin fait parvenir une lettre au *Devoir* et à *Montréal matin* dans laquelle il annonce sa décision de « prendre le maquis » et de mener ses projets de révolution dans la « clandestinité » : « Je déclare la guerre totale à tous les ennemis de l'indépendance du Québec. Ma relation harmonieuse avec une société qui triche est rompue définitivement. » Cette lettre est signée « Hubert Aquin, commandant de l'Organisation spéciale ». Le 5 juillet 1964, Aquin est arrêté au volant d'une voiture volée et en possession d'une arme chargée. Lors de son interrogatoire, quand on lui demande quelle est sa profession, il répond « révolutionnaire ». C'est au cours de son internement dans l'aile à sécurité maximum de l'Institut Prévost qu'il lit *Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre et qu'il rédige *Prochain épisode*. Aquin est libéré le 22 septembre et le 30 octobre il plaide non coupable à des accusations de possession d'arme offensive « dans un dessein dangereux pour la paix publique ». Le propriétaire de la voiture volée n'ayant pas porté plainte, les accusations de vol ne seront pas retenues. Le 2 novembre 1965, à la librairie

---

[12] *Ibid.*, p. 133.
[13] *Ibid.*, p. 145.

Renaud-Bray à Montréal, est lancé *Prochain épisode*. Aquin reprend son travail à *Liberté* et amorce la rédaction de son deuxième roman, *Trou de mémoire*, qui paraît le 1er avril 1968. En 1969, il travaille à divers projets pour l'UQAM dont un visant la création d'un centre de recherches interdisciplinaire. Il monte pour ce projet un dossier important sur la théorie de l'information. La bibliographie comporte, entre autres, les titres suivants : *Mass Communication* de Wilbur Lang Schramm, *What Reading does to People* de Douglas Waples, Bernard Berelson & Bradshaw, *The Archieving Society* de David McClelland, *The Effects of Mass Communication* de Joseph T. Klapper et *Information Theory in Psychology* de H. Quastler. Nous aurons, bien sûr, l'occasion de tisser des liens étroits entre ce corpus, « la société du spectacle » et le situationnisme. Le 11 avril 1969, Aquin refuse le Prix du Gouverneur général. En septembre, il donne à l'UQAM les cours « Littérature et communication » et « Art et communication ». Dans la bibliographie de ses notes de cours se trouvent, entre autres, *Le langage et la société* et *Introduction à la modernité* d'Henri Lefebvre. Le 24 novembre 1969 est lancé *l'Antiphonaire*, troisième roman d'Aquin. En 1970, il élabore un projet de livre dont le titre serait *Saga segretta* ou *Le Livre secret*. Ce livre serait accompagné d'un disque, d'un film et de photos et serait, selon les notes d'Aquin, une « [c]ontestation globale et violente mais voilée (ou voilante) de notre société[14] ». Malgré son passé tumultueux, l'auteur n'est vraisemblablement pas embêté au cours de la Crise d'octobre. *Point de fuite*, un recueil d'essais, est publié en janvier 1971. Avec Jacques Godbout, Aquin met sur pied un projet de film sur l'anarchie intitulé d'abord *Descendre dans la rue* et ensuite *Vive l'anarchie*. Il rédige alors des fiches qu'il nomme « Anarkit ». À ce sujet, le 2 mai 1973, dans une entrevue accordée en anglais à Jean Remple pour l'émission *Midday Magazine* de Radio-Canada, Aquin se définit comme anarchiste. Guylaine Massoutre souligne que « [...] l'anarchie est pour lui l'idéologie qui limite les pouvoirs de l'État et protège les droits individuels[15] ». Le lancement de *Neige Noire*, son quatrième roman, a lieu le 13 septembre 1974. En 1975, Aquin occupe un poste d'éditeur à *La Presse*. Les tensions qui surgissent entre lui et Roger Lemelin mèneront, le 5 août 1976, à son congédiement. Suite à la victoire du Parti québécois le 15 novembre 1976, Aquin espère en vain un poste au gouvernement. Il se suicidera le 15 mars 1977 dans le

---

[14] *Ibid.*, p. 215.
[15] *Ibid.*, p. 239.

jardin du couvent Villa-Maria à Notre-Dame-de-Grâce. Parmi les publications posthumes, soulignons celle du recueil *Blocs erratiques* en 1977 et celle du tout premier roman de l'auteur, rédigé en 1959, *L'Invention de la mort* en 1991.

Cette brève biographie sélective d'Hubert Aquin se veut donc une entrée en matière, une rencontre avec quelques facettes de ce personnage complexe. Nous aurons bien sûr l'occasion d'approfondir certains faits que nous n'avons qu'à peine survolés.

### 1.1.3 Hubert Aquin essayiste

En plus d'avoir à son actif cinq romans (quatre de son vivant et un à titre posthume), Hubert Aquin a également publié deux recueils d'essais : *Point de fuite*, sorti en 1971 et *Blocs erratiques*, paru quelques mois après sa mort. L'importance de son travail d'essayiste a fait en sorte que l'ÉDAQ[16] a cru nécessaire de publier *Mélanges littéraires*, deux volumes rassemblant quelques textes choisis dans les deux recueils mentionnés précédemment, ainsi que plusieurs articles parus dans divers périodiques. La lecture de ces textes permet, entre autres, de constater une grande cohérence entre la production littéraire d'Aquin et sa production de textes critiques. Mais ce qui frappe davantage le lecteur est la lucidité avec laquelle l'auteur arrive à observer un monde en constant changement. Le mouvement, qui occupe une place centrale au sein de son œuvre, y est sans doute pour beaucoup. À la manière d'un satellite, Aquin semble en effet s'être mis en orbite afin de synchroniser son point de vue avec les mouvements de l'objet observé. Cependant, le dynamisme d'Aquin ne se situe pas seulement au niveau de son regard. Il est avant tout un homme d'action qui cherche à provoquer des événements ou, si l'on veut, à construire des situations. Dans leur présentation de *Mélanges littéraires*, Jacinthe Martel et Claude Lamy constatent en effet que :

> [l]es textes rassemblés ici proposent une vue d'ensemble de la production aquinienne entre 1947 et 1977; s'ils permettent de suivre l'évolution de la pensée d'Aquin et d'en identifier les constantes et les lignes de force, ils représentent autant de repères culturels et politiques pour saisir le Québec d'alors et d'aujourd'hui. Plus qu'un témoin, Aquin aura été l'un des acteurs privilégiés de son époque[17].

---

[16] ÉDAQ: nom donné à l'Édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin.

[17] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. XIII.

C'est au *Quartier Latin*, le journal des étudiants de l'Université de Montréal, qu'Aquin publie ses premiers articles. Dès cette époque, Aquin adopte un regard critique sur la société. Il remet en cause l'autorité et se fait le défenseur des libertés individuelles. C'est ce qui transparaît dans des textes comme « L'intransigeante », un court récit publié en juillet 1951 dans le *Haut-Parleur*. Dans ce texte, Aquin « [...] pose le problème moral de la libération individuelle par la violence, face à une autorité destructrice[18] ». Mais l'essai le plus important qu'Aquin ait rédigé est sans aucun doute « La fatigue culturelle du Canada français ». Comme nous l'avons vu, ce texte, paru en mai 1962 dans *Liberté*, est la réponse d'Aquin à « La nouvelle trahison des clercs », un article rédigé par Pierre Elliott Trudeau et paru dans *Cité libre*. Dans son essai, Aquin réfute une après l'autre les thèses que met en place Trudeau afin de discréditer l'option souverainiste. D'après Jacinthe Martel, « La fatigue culturelle du Canada français », constitue « [...] l'une des plus importantes contributions de l'époque à l'élaboration et à l'expression nationaliste de la réalité canadienne-française[19] ». À travers son travail d'observateur, Aquin trouve le moyen de se faire aussi acteur. Il est conscient que pour observer une époque caractérisée par les transformations, le changement et le mouvement, son point de vue doit également être dynamique. L'intérêt que porte Aquin aux anamorphoses et aux effets de trompe-l'œil, thèmes abordés notamment dans *Trou de mémoire*, témoigne d'une conscience aiguë de l'importance du point de vue. Nous aurons le temps d'approfondir cet aspect de l'œuvre d'Aquin dans le chapitre suivant lorsque nous aborderons le thème de la dérive dans *Prochain épisode*. Enfin, si nous voulions, en deux mots, tenter de qualifier le travail d'essayiste d'Hubert Aquin, nous croyons que le sous-titre de *Mélanges littéraires II*, *Comprendre dangereusement*, permet de saisir à quel point le regard d'Aquin sur son époque fut à la fois dynamique, lucide et critique.

---

[18] Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 58.
[19] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires II*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 53.

## 1.2 L'Internationale situationniste

### 1.2.1 Brève histoire de l'IS

Avant d'entreprendre une description des principales pratiques situationnistes, nous estimons nécessaire de faire un bref survol de l'histoire de l'IS. Ceci nous permettra de mettre au jour le contexte dans lequel le groupe fut formé, de présenter ses principaux acteurs et de situer dans le temps les événements importants qui jalonnent son histoire.

C'est avec la création du mouvement lettriste par Isidore Isou en 1946 que débute l'histoire du situationnisme. Ce groupe d'avant-garde littéraire fonde sa pratique sur un agencement de lettres au sein duquel l'aspect esthétique des mots et leur sonorité priment sur la signification. Ce type de production témoigne d'une filiation avec certaines productions d'autres groupes d'avant-garde comme les dadaïstes et les surréalistes. Au Québec, ce genre de poésie, qui ressemble parfois à une suite d'onomatopées, fut pratiqué durant les années 1960 et les années 1970 par Raoul Duguay et l'Infonie. En 1951, Guy-Ernest Debord, qui sera le chef de file et principal théoricien de l'IS, fait la rencontre d'Isou au quatrième festival des films de Cannes. L'année suivante, Debord assisté de quelques autres dissidents lettristes, dont Jean-Louis Brau, Serge Berna, Gil J Wolman, forment un groupe plus radical : l'Internationale lettriste (IL). C'est au sein de cette formation que les concepts de base de ce qui deviendra le situationnisme seront élaborés. Autour de Debord, des gens comme Ivan Chtcheglov et Patrick Straram, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, s'appliquent à concevoir des pratiques comme la dérive, le détournement, la psychogéographie et la construction de situations. Contrairement aux lettristes, les membres de l'IL observent d'un œil critique les travaux des surréalistes. Pour Debord, la récupération des productions artistiques des surréalistes par la bourgeoisie témoigne d'une nécessité de dépasser l'art. En effet, les idées de l'Internationale lettriste s'inspirent grandement du communisme et des écrits de Marx, de Hegel et de Lukacs. Isidore Ducasse, selon qui « [l]e plagiat est nécessaire, [l]e progrès l'implique, [i]l sert de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste[20] », constitue également une grande source d'inspiration. C'est en grande partie grâce à ses écrits que les lettristes arriveront à mettre au point la pratique du détournement. La pensée

[20] Isidore Ducasse, *Œuvres complètes,* Paris, « Le livre de poche », 1963, p. 367.

développée au sein de l'IL, qui sera poursuivie dans l'Internationale situationniste, se veut une critique du mode de vie occidental où les individus se trouvent aliénés par l'omniprésence de médias de masse. Nous aurons bien sûr l'occasion de décrire et d'analyser en profondeur les idées et les pratiques situationnistes dans les chapitres suivants. En juin 1954, l'Internationale lettriste fait paraître le premier numéro de la revue *Potlatch*. Cette publication qui paraîtra jusqu'en 1957, constitue l'organe par lequel sont élaborées et diffusées les idées du groupe. L'année 1957 marque la fin de l'Internationale lettriste et la fondation de l'Internationale situationniste. La revue *Potlatch* est par la suite rebaptisée *Internationale Situationniste*. Douze numéros du périodique situationniste paraîtront entre 1958 et 1969. Les événements de mai 1968 à Paris marquent l'apogée de l'influence des travaux des situationnistes. Les grèves d'étudiants et d'ouvriers seront l'occasion pour le groupe de se rapprocher de la praxis révolutionnaire. Malgré les quelques concessions obtenues, l'IS considérera l'expérience comme un échec et s'auto-dissoudra en 1972. *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem et *La société du spectacle* de Guy Debord, tous deux parus en 1967, constituent les ouvrages les plus importants produits par les situationnistes. Suite à l'aventure situationniste, Debord poursuivra son travail de critique de la société spectaculaire marchande jusqu'à son suicide en 1994.

### 1.2.2 Les pratiques situationnistes

Tout comme les dadaïstes et les surréalistes avant eux, les situationnistes ont pour but une transformation de la vie au quotidien. Pour eux, l'omniprésence de l'image, qu'elle provienne des médias de masse, de la publicité ou de la culture en général, a transformé le mode de vie occidental en une expérience aliénante. Les individus, dépossédés d'un langage qui leur soit propre, sont réduits à interagir par le biais du langage des images qui leur sont projetées. À cause de cet intermédiaire que constitue le spectaculaire, le contact entre les sujets et leur environnement souffre d'interférences et de distorsions à tous les niveaux. La fonctionnalisation de l'environnement, tant physique que psychologique, divise les sujets. Pour les situationnistes, certaines pratiques permettraient de montrer comment l'espace est agencé de façon à garder les individus séparés entre eux et coupés de leur environnement. La dérive, qui constitue l'une de ces pratiques, est pour les situationnistes

une façon de réinvestir le temps et l'espace. Cette façon différente d'utiliser et d'occuper les réalités que constituent l'espace et le temps permet une perspective différente sur ces dernières. La culture se pose comme une autre sphère à laquelle le sujet n'a qu'un accès restreint. Réduit à la condition de spectateur, l'individu est maintenu à distance de toute possibilité d'action sur la culture. Par la pratique du détournement, qui consiste en un réemploi d'éléments esthétiques préexistants, les situationnistes proposent une réappropriation de la culture. Cette technique consiste en un recyclage des productions artistiques sans aucune mention de source. Il s'agit d'user la culture, de la gratter comme un palimpseste afin d'en accélérer les transformations et le renouvellement. Car, selon les situationnistes, la culture spectaculaire constitue un instrument de contrôle et d'aliénation qui isole les sujets. Le spectateur est à la fois privé et maintenu dans un état de dépendance face à la culture. Pour s'en rapprocher tant soit peu, il doit consommer, et donc payer. Cependant, dès qu'il s'en rapproche, une autre image vient remplacer la précédente et ainsi de suite. La culture est un bien de consommation auquel il ne manque que d'être coté en bourse. D'ailleurs, la question très actuelle de l'établissement de droits quant au patrimoine immatériel vient confirmer la tendance entrevue par les situationnistes il y a près de cinquante ans. De manière plus générale, le projet de révolution de la vie quotidienne que proposent les situationnistes passe également par la « réalisation de la philosophie » et le « dépassement de l'art ». En construisant sa vie comme s'il réalisait une œuvre d'art, le sujet serait ainsi apte à passer du rôle de spectateur passif à celui d'acteur agissant sur sa propre existence et son milieu. Pour le groupe de Debord, c'est par le biais de construction de situations au sein de la vie quotidienne qu'il est possible de mener une révolution. Grâce à des pratiques concrètes et simples que chacun peut exercer à sa guise, les situationnistes croyaient qu'il serait possible de se libérer d'un mode de vie aliénant.

Le fait de concevoir l'existence comme une œuvre d'art en perpétuelle construction représente une philosophie qu'Hubert Aquin mettra en pratique durant toute sa vie. Son incapacité à réduire son existence à une seule fonction témoigne de ce désir de se réaliser pleinement. Comme il le soulignait lui-même dans *Maclean* en 1966 :

> [...] je n'ai jamais voulu être réduit à un rôle, ni à une fonction, ni même à une profession. À quoi ça tient? Je me le demande. On ne veut pas que son identité soit réduite. On dirait que les virtualités comptent plus que les réalités [...][21].

Le lien que l'auteur établit ici entre le mode de vie et la virtualité de l'existence, et que nous aurons l'occasion de développer plus tard, rejoint en plusieurs points les préoccupations situationnistes que nous venons de survoler. En analysant *Prochain épisode*, nous serons effectivement en mesure de voir que, comme son titre l'indique, quelque chose est en construction.

### 1.2.3 Un mouvement international

Né de la fusion de la *London Psychogeographical Association*, de l'Internationale lettriste et du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, l'Internationale situationniste est, comme son nom l'indique, un mouvement dont les ramifications dépassent largement les frontières de Paris et de la France d'où il est issu. Le groupe possède en effet des sections en Angleterre, en Espagne, en Belgique, en Italie, en Allemagne, en Suisse, aux Pays-Bas et au Danemark, dont les membres contribuent de diverses façons à la rédaction des articles, à des rapports de dérives et de psychogéographie. Avec les événements de mai 1968 à Paris, les situationnistes bénéficièrent d'une grande visibilité. Malgré de multiples querelles et la position radicale et critique adoptée par Debord et son groupe face aux autres avant-gardes, philosophes et théoriciens, ces derniers entretiendront divers liens avec, entre autres, André Breton et les surréalistes, le mouvement CoBrA et Socialisme ou barbarie.

Grâce à l'imposante quantité de documents produits, l'Internationale situationniste constitue, aux côtés du mouvement dada et des surréalistes, un des mouvements d'avant-garde les plus importants du XXe siècle. Comme le fait remarquer Greil Marcus dans son ouvrage *Lipstick Traces*[22], la fin des années soixante-dix voit un retour de l'influence des situationnistes avec l'apparition du mouvement punk en Grande-Bretagne. En 1990, le *London Psychogeographical Association*, reprend du service et organise des dérives

[21] Hubert Aquin, *Magazine Maclean*, septembre 1966, Cité dans Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 300.
[22] Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Éditions Allia, 1999.

urbaines à Londres. À l'aube du XXI[e] siècle, il est possible de constater que l'héritage situationniste est encore présent à divers niveaux. Tout d'abord, on assiste à une critique de la société de consommation de masse par le biais de l'« adbusting ». Cette technique, qui découle directement du détournement pratiqué par les situationnistes, consiste à utiliser une image publicitaire en en modifiant le message dans le but d'amener le sujet à se questionner, non seulement sur le type de valeurs exposées dans la publicité, mais également sur les effets de la consommation de masse. Le mouvement altermondialiste, qui revendique une société plus juste, peut également être considéré comme un prolongement de la philosophie situationniste. Dans son ouvrage *No Logo*[23], paru en 2001, Naomi Klein propose une critique de la fonction de l'image et du logo dans la publicité. L'art contemporain, avec ses interventions dans l'espace publique, se rapproche beaucoup, non seulement du dépassement de l'art prôné par les situationnistes, mais également de la construction de situations. La multiplication du nombre d'heures passées devant la télévision, l'explosion de la quantité de chaînes de télévision spécialisées ainsi que la convergence des médias nous montrent que « La société du spectacle » est plus présente et plus forte que jamais.

### 1.3 Un situationniste au Québec

#### 1.3.1 La « rive gauche » de l'Atlantique

Né à Paris le 12 janvier 1934, Patrick Straram[24] compte parmi les membres fondateurs de l'Internationale lettriste. C'est au début de l'adolescence qu'il découvre le jazz, une passion qui exercera une influence très importante sur le mode de vie qu'il choisira. À l'âge de quinze ans, il lit *L'existentialisme est un humanisme* pour ensuite écrire une lettre à Jean-Paul Sartre dans laquelle il avoue :

---

[23] Naomi Klein, *No Logo : la tyrannie des marques*, traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain, Arles, Actes sud, coll. Babel, 2002.

[24] Les informations sur Straram proviennent principalement des sources suivantes : *Québec Underground Tome I*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 77-89. Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville : l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, 289 p. Claude Gonthier, « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », *Voix et images*, vol. 13, n° 3 (39) (printemps 1988), p 436-458. Léon Ploegaerts et Marc Vachon, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et images*, vol. XV (1999), p 147-163.

> Ce livre, je l'ai lu, je n'ai pas tout compris, mais j'en ai tiré de précieux enseignements. Lesquels? Si je ne me suis pas trompé, j'ai eu l'impression que vous tentiez par votre philosophie d'attirer l'homme vers une chose primordiale : il doit être le seul à faire son choix dans la vie, et il se façonne lui-même son avenir[25].

Avant la fin de la même année, le jeune Straram quitte l'école et le milieu familial pour mener une existence bohème, vivant au jour le jour à l'aide de petits boulots glanés ici et là et de mendicité. C'est dans le Saint-Germain-des-Prés de l'après-guerre qu'il fait la rencontre d'une communauté de marginaux à laquelle il a tôt fait de s'identifier. Les bistrots *Chez Moineau*, *Le Métro* et *La Pergola* sont des endroits où, toute la nuit, on boit beaucoup et on discute tout autant. Au milieu de cette faune bigarrée, Straram fera, entre autres, la rencontre d'Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, et d'Henry de Béarn, un ami de Chtcheglov qui séjournera à Montréal d'octobre à décembre 1951. Au fil des rencontres, une petite communauté se crée autour des tables des bistrots de la rue Du Four. C'est en 1952 que Straram se lie avec Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman, deux dissidents du mouvement lettriste d'Isidore Isou qui décideront peu de temps après de fonder l'Internationale lettriste qui deviendra par la suite l'Internationale situationniste. Avec Chtcheglov, Straram participe activement aux premiers numéros de *Potlatch*, la revue de l'Internationale lettriste. C'est dans ce contexte où règne une effervescence intellectuelle que prennent forme et que se dessinent les lignes directrices qui constitueront la base des théories situationnistes : métagraphies, psychogéographie, dérives, détournements, urbanisme unitaire, etc. Au début de l'été 1953, Patrick Straram rencontre Lucille Dewhirst, une jeune canadienne. À la même époque, les relations entre la France et l'Algérie s'enveniment. Straram, qui refuse de faire son service militaire, s'embarque en avril 1954 pour la Colombie-Britannique rejoindre Lucille qui attend un enfant de lui. Malgré un deuxième enfant, cette relation ne durera pas. Straram est incapable de conserver un travail stable et de subvenir aux besoins d'une famille. Il conserve cependant un étroit contact avec les situationnistes. Il entretient en effet une correspondance soutenue avec Debord et Chtcheglov qui lui font parvenir des livres et les numéros des revues *Potlach* et *Internationale situationniste*. Au printemps 1958, il prend le train pour Montréal. À la fin de cette même année, Straram travaille comme commis de bureau à la salle des nouvelles de la Société Radio-Canada quand éclate la grève des réalisateurs. Sa participation très

---

[25] Patrick Straram, *La veuve blanche et noire un peu détournée*, Paris, Sens&Tonka, 2006, p. 76.

active au conflit lui vaut d'être expulsé de la salle des nouvelles. C'est probablement à cette époque qu'il fait la rencontre d'Hubert Aquin qui est au service de Radio-Canada depuis juillet 1953 et qui participe également à cette grève qui durera jusqu'au début 1959[26]. Peu de temps après avoir été mis à pied par la SRC, Straram tente de trouver du travail comme pigiste. C'est Pierre Elliott Trudeau qui, le premier, demande un texte à Straram en novembre 1958 pour *Cité libre*. C'est également Trudeau qui, à la demande de Straram, se rend, au cours d'un voyage à Paris, visiter Ivan Chtcheglov qui est interné dans un institut psychiatrique depuis peu. La santé mentale de Chtcheglov s'est détériorée à un point tel que, à son retour, Trudeau n'ose donner trop de détails à Straram. C'est probablement l'absence de détails sur cette rencontre entre le futur premier ministre du Canada et l'ancien lettriste interné qui a donné à Jean-Marie Apostolidès, près de quarante ans plus tard, l'idée d'écrire sa pièce de théâtre *Il faut construire l'Hacienda* dans laquelle il tente d'imaginer de quelle manière a bien pu se dérouler cette rencontre surréelle qui a pourtant bel et bien eut lieu. Enfin, c'est le 31 août 1960 que Patrick Straram obtient officiellement la nationalité canadienne.

### 1.3.2 Un *Cahier pour un paysage à inventer*

Dès son arrivée à Montréal, Straram multiplie les rencontres. Les contacts qu'il maintient avec l'avant-garde intellectuelle parisienne lui assurent une certaine notoriété parmi les futurs artisans de la Révolution tranquille. Ainsi, il tisse des liens étroits avec certains animateurs des éditions de l'Hexagone, dont Gaston Miron et Louis Portugais à qui il propose de créer une revue québécoise d'avant-garde inspirée du situationnisme. C'est en mai 1960 que paraît le premier numéro de la revue *Cahier pour un paysage à inventer*. Assisté de Louis Portugais, Straram conçoit un périodique qui, dans une première partie propose en plus des leurs, des textes d'auteurs québécois[27] : Gilles Leclerc, Gaston Miron, Louy Caron, Marie-France O'Leary, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault, Serge Garant et Marcel Dubé. Cette première partie contient également une nouvelle de Straram, « L'air de nager », et deux articles repris de la revue *Internationale situationniste* dont « Formulaire

[26] Dans le site Web de Lucien Francœur *Les potes de la contre-culture*, on peut lire un texte autobiographique rédigé par Straram dans lequel il dit avoir fait la rencontre d'Hubert Aquin en 1958. www.lucienfrancoeur.com/potestextes.html, consulté le 25 janvier 2008.
[27] Plusieurs de ces auteurs sont des proches d'Hubert Aquin.

pour un urbanisme nouveau » d'Ivan Chtcheglov. La seconde partie, qui s'intitule *Critique pour une construction de situation*, est, quant à elle, constituée de cinq articles parus dans la revue *Internationale situationniste*, pour la plupart publiés sans signature mais rédigés par Guy-Ernest Debord, Asger Jorn ou Mohamed Dahou. Enfin, ces cinq articles sont présentés en alternance avec quatre textes de Straram. L'idée derrière la publication du *Cahier pour un paysage à inventer* est de rassembler des gens afin de créer, avec l'approbation de Debord et des membres européens du groupe, une section canadienne de l'Internationale situationniste à Montréal. Dans une lettre adressée à Patrick Straram et à Louis Portugais, Debord manifeste son enthousiasme par rapport au contenu du premier numéro du *Cahier* : « Je peux vous assurer, au nom de l'IS, que nous approuvons pleinement les préoccupations et — dans l'ensemble — le ton du groupe qui s'exprime là. Bien évidemment nous approuvons aussi l'usage que vous avez fait de nos textes et, précisément, la présentation que Patrick Straram en a faite[28]. » On peut également lire dans le numéro 5 de la revue *Internationale situationniste* que le *Cahier* est « [...] la première publication qui manifeste ouvertement l'extension de la propagande situationniste sur le continent américain[29] ». Au Québec, la parution du *Cahier pour un paysage à inventer* dérange. Le peu de critiques qu'on lui réserve adoptent un ton sarcastique et tournent en dérision le contenu du *Cahier*. Dans le numéro 9-10 de la revue *Liberté* de 1960, Jean-Guy Pilon écrit :

> Eh bien! Non! Je me refuse à soupçonner une pensée profonde derrière des phrases creuses et des expressions que l'on emploie sans en savoir le sens exact... Il est vraiment nécessaire de se mettre à plusieurs pour massacrer la langue française aussi allègrement et avec une pareille assurance. Il faudra pourtant en finir un jour avec ces pseudo-intellectuels d'une fausse avant-garde qui en sont encore à se montrer leur pipi. Quand on s'embarque dans une Critique pour une construction de situation, on risque d'aller loin, surtout avec le timonier Patrick Straram qui y publie des textes refusés ailleurs sans se demander si ses petits écrits n'auraient pas été refusés, non pas à cause de leur audace, mais tout simplement parce qu'ils sont insignifiants et pitoyables. Ce cahier nous prouve encore une fois qu'ici la bêtise trouve toujours ses drapeaux pour crier à la persécution[30].

Dans cet article, les arguments, la fermeture d'esprit et surtout le ton arrogant employé par Jean-Guy Pilon semble témoigner d'une insécurité, voire, de la jalousie d'une certaine « intelligentsia québécoise » encore peu sûre d'elle-même face à des modes de pensée

[28] *Lettre de Guy Debord*, datée du 21 juillet 1960, Fonds Patrick-Straram, BANQ, mss 391-7-70.
[29] « Renseignements situationnistes », dans *Internationnale situationniste*, no 5, décembre 1960, p. 10.
[30] Jean-Guy Pilon, « À propos de paysages à inventer! », dans *Liberté 1960*, nos 9-10, p. 225.

différents. Il se peut également que le vocabulaire pointu et le caractère hermétique du style d'écriture situationniste aient rebuté Jean-Guy Pilon au point que ce dernier ne soit pas arrivé à une compréhension même élémentaire des textes contenus dans le *Cahier*. Cette hypothèse paraît valable dans la mesure où, dans un article du *Devoir* paru le 16 juillet 1960, Clément Lockwell souligne la difficulté qu'il éprouve face au vocabulaire utilisé dans les articles de l'*Internationale situationniste* publiés dans le *Cahier pour un paysage à inventer* :

> Je me bute à un vocabulaire à la fois farfelu et déjà sclérosé, qui ne parvient tout de même pas à renouveler tant de lieux communs. Je constate, une fois de plus, ce désir plus ou moins conscient d'une sécurité intellectuelle que donnerait un autre système scolastique — auprès duquel la terminologie et le contexte de la pensée médiévale paraissent la fraîcheur et la spontanéité mêmes[31].

L'accueil mitigé réservé au *Cahier* peut s'expliquer de diverses façons. Le Québec, sclérosé par une double domination, britannique et catholique, s'apprête à commencer sa marche vers l'émancipation et la modernisation de ses structures. Il est normal que pour une certaine élite ayant été formée chez les religieux, les thèses et les questionnements situationnistes paraissent farfelus, voire incompréhensibles. Aussi, au moment où Montréal, sous la direction du maire Jean Drapeau, s'apprête à moderniser radicalement son plan d'urbanisme et où l'on entreprend la construction de la place Ville-Marie et de plusieurs autres constructions à l'architecture fonctionnaliste, Straram publie dans le Cahier l'article « Formulaire pour un urbanisme nouveau » dans lequel Ivan Chtcheglov critique précisément ce type d'aménagement urbain.

Si la critique et plusieurs intellectuels québécois lèvent le nez sur les textes situationnistes publiés dans le Cahier, Debord, quant à lui, écrit à Straram afin que ce dernier fasse des pressions pour que « [...] dans l'avenir, une partie des gens actuellement réunis autour du CAHIER, ou de ceux que cette publication [...] amènera se radicalis[e] en une activité plus explicitement situationniste[32] ». Malgré cette demande de radicalisation de la part de Debord et une critique québécoise sévère du *Cahier*, Straram ne se décourage pas et projette de faire paraître un second numéro de la revue. Cette fois-ci, c'est avec l'aide de Gilles Carle qu'il travaille sur un *Cahier* consacré au cinéma. Cependant, le manque

[31] Clément Lockwell, dans *Le Devoir*, 16 juillet 1960.
[32] *Lettre de Guy Debord*, datée du 21 juillet 1960, Fonds Patrick-Straram, BANQ, mss 391-7-70.

d'argent, des problèmes avec l'imprimeur ainsi qu'une mauvaise réception font en sorte que ce second numéro ne voit jamais le jour.

Malgré les mauvaises critiques, le *Cahier pour un paysage à inventer* constitue un document qui témoigne de l'ouverture de certains auteurs québécois pour le situationnisme. La présence parmi les collaborateurs de gens comme Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe et Gilles Hénault permet de constater que la fermeture d'esprit manifestée dans l'article de Jean-Guy Pilon n'est pas représentative de la position de l'ensemble des intellectuels québécois ni de l'ensemble des collaborateurs de *Liberté*. Les liens multiples et solides que Straram continuera de tisser dans les années suivantes, en créant autour de lui ce que Claude Gonthier a appelé « la constellation du Bison Ravi [33]», témoignent de l'importance de ce personnage et des idées qu'il a pu véhiculer dans ce « paysage québécois à inventer ».

### 1.3.3 Le Bison Ravi

Dès son arrivée à Montréal en 1958, Patrick Straram s'applique à s'entourer de gens susceptibles de lui permettre de recréer l'ambiance de camaraderie qui régnait sur la rive gauche de la Seine durant l'après-guerre. Outre les bars, bistrots et tavernes où il rédige textes et articles, ce dernier fréquente assidûment la Bibliothèque centrale de Montréal où il dévore, entre autres, l'œuvre d'Henri Lefebvre. Fidèle aux pratiques situationnistes, il s'applique également à effectuer des dérives urbaines afin d'explorer les multiples facettes de Montréal. C'est d'ailleurs le fil de ses errances au cœur de la métropole qu'il décrit dans « Tea for one », un texte publié dans le numéro 6 des *Écrits du Canada français* en 1960. La même année, Straram crée pour le docteur Jean-Paul Ostiguy, le Centre d'art de l'Élysée, premier centre culturel et premier cinéma d'essai au Québec. Il joue également de petits rôles dans les films *À tout prendre* de Claude Jutra, *Fabienne sans son Jules* de Jacques Godbout et *La terre à boire* de Jean-Paul Bernier. Dès 1963, il collabore à *Parti pris*, où il publie sa chronique « Interprétation de la vie quotidienne » de 1965 à 1967. C'est à travers ces chroniques que Straram poursuit le projet situationniste de révolution au quotidien par le biais d'une réappropriation du vécu. Le numéro 5 de *Parti pris*, paru en

[33] Claude Gonthier, « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », dans *Voix et images*, Volume XIII, numéro 3, printemps 1988, p. 436-458.

février 1964 et qui porte sur la révolution contient entre autres des articles de Straram et d'Hubert Aquin. Ces derniers feront également partie du personnel de rédaction de *Liberté*. Outre *Cité libre*, *Parti pris* et *Liberté*, Straram signe également des articles dans le journal *Point de vue*. De plus, il collabore aux périodiques *Situations*, où il occupera le poste de directeur, *Vie des Arts*, *Poubelle*, *Hobo Québec*, *Presqu'amérique*, *La Barre du Jour*, *Le jour*, *Cinéma Québec*, *Cahier du cinéma*, *Maintenant*, *Stratégies*, *Le Nouveau Journal*, *7 jours*, *TV hebdo* et *Maclean's*. Entre son arrivée à Montréal en 1958 et son décès en 1988, Straram publie près d'une dizaine d'ouvrages dont *En train d'être en train vers où être, Québec…*, *One + one cinémarx & Rolling Stones*, *Gilles-cinéma-Groulx le lynx inquiet 1971*, *Irish coffees au No Name Bar & vin rouge Valley of the Moon*, *4X4 / 4X4*, *Questionnement socra / cri / tique*, *La faim de l'énigme*, *Portraits du voyage*, *Bribes 1 pré-textes & lectures*, *Blues clair, quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, *Tea for one no more tea*. Un récent intérêt pour les théories situationnistes et les écrits de Straram ont également donné lieu à la publication de deux titres posthumes : *Les bouteilles se couchent* et *La veuve blanche et noire un peu détournée*. Ce dernier titre témoigne de l'assiduité de Straram face aux pratiques situationnistes. Débuté en 1956 lors de son séjour en Colombie-Britannique et terminé à Montréal en 1967, ce texte de Straram constitue un détournement situationniste du roman *La veuve blanche et noire* de Ramón Gómez de la Serna, publié en France en 1924. Après un séjour de près de deux ans en Californie à la fin des années soixante, il choisit de devenir Patrick Straram le « Bison Ravi », anagramme de Boris Vian. Agitateur en des temps agités, il sera emprisonné 18 jours à Sainte-Anne-des-Monts et à Rimouski durant la crise d'octobre. Son rôle d'éclaireur sur la scène de la contre-culture et de l'avant-garde québécoise des années soixante et soixante-dix lui vaut, en 1973, de la part du périodique *Hobo Québec*, un numéro-hommage qui lui est entièrement dédié. L'anthologie *Québec Underground*, qui présente Straram comme l'un des principaux précurseurs de la contre-culture québécoise, souligne également que :

> […] par ses nombreuses activités et son entêtement à confondre ou rattacher systématiquement dans ses écrits, sa vie personnelle et le fait, le geste, l'action, le film à discuter, Straram a manifesté une attitude critique exemplaire qui reprend à sa façon, ou réactualise, la grande tradition des valeurs entrevues chez Gauvreau et les automatistes[34].

---

[34] *Québec Underground I*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 77.

L'intégrité de Straram se manifeste donc non seulement dans son travail mais aussi dans son mode de vie et les relations qu'il entretient avec les gens et le milieu. En effet, fidèle aux thèses situationnistes sur l'urbanisme, il s'applique à créer des réseaux afin de multiplier les rencontres. Selon Jacques Godbout,

> [f]ut une époque où Patrick Straram, comme Dieu le Père, était partout. Vous pouviez le rencontrer à la Taverne Royal, à l'Association, au détour d'une ruelle, avec Pierre E. Trudeau qui le premier le reçut au Québec, dans le hall de l'Élysée qu'il animait, au détour d'un film qu'il expliquait, à boire avec Gilles Groulx Chez Tavan, à chanter les louanges de Pauline Julien aux Français de passage, à dire le jazz à Radio-Canada, il était à lui seul notre rive gauche parisienne, situationiste [sic] dans un groupe de fidèles qui n'avait pas encore lu Lefebvre ou Marx, publiant ses monologues dans toutes les revues, de la *Poubelle* au *Hobo-Journal* [sic] en passant par *Parti Pris*, *Presqu'Amérique*, et même *Liberté*[35].

Peu avant le décès de Patrick Straram en 1988, Jean-Gaétan Séguin a saisi sur pellicule le testament culturel de ce dernier dans son film *Mourir en vie*. En 2003 paraissait un ouvrage sur le travail de Straram et les pratiques situationnistes en milieu urbain : *L'arpenteur de la ville* de Marc Vachon. Arrivé à Montréal à l'aube de la Révolution tranquille, le rôle et l'influence de Patrick Straram sur la culture québécoise ne peuvent être sous-estimés. Le nombre de périodiques auquel il a collaboré, la dizaine d'ouvrages qu'il a signés et son implication dans des champs culturels variés constituent une somme de travail imposante qui demeure encore peu étudiée. À travers cette production culturelle mais également par son style de vie, Straram restera fidèle aux idées situationnistes.

Au cours de ce premier chapitre, nous avons tenté de poser certaines balises et d'exposer certains faits qui seront essentiels à la compréhension de liens encore plus étroits entre l'œuvre d'Hubert Aquin et les théories situationnistes que nous nous proposons d'étudier dans les chapitres qui vont suivre. Nous avons pu voir qu'au cours de ses voyages d'étude en France dans les années 1950, Hubert Aquin habitait à quelques pas des « quartier généraux » des situationnistes. Nous avons également pu entrevoir comment les préoccupations qui agitent Aquin dans plusieurs de ses essais se rapprochent de celles qui animent Debord et son groupe. Nous avons aussi constaté que, lors de son internement à l'Institut Prévost où il rédige *Prochain épisode*, Aquin a lu *Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre, un ouvrage qui a beaucoup inspiré les situationnistes. Nous aurons bientôt l'occasion de revenir sur l'influence qu'a pu exercer Lefebvre sur la pensée

[35] Jacques Godbout, « Les libres : la tête et le cœur » dans *Le Maclean*, vol. 13, juillet 73, p. 46.

d'Aquin, non seulement dans *Prochain épisode*, mais aussi dans ses autres textes. Enfin, nous savons que, par le biais de Patrick Straram et du *Cahier pour un paysage à inventer*, les idées situationnistes furent lancées et discutées au Québec dès le début des années soixante. Aquin et Straram, qui se seraient rencontrés dès l'arrivée de ce dernier à Montréal en 1958, ont sûrement eu plus d'une occasion de discuter de divers sujets, dont le situationnisme. Ils ont tous deux travaillé en même temps à Radio-Canada, à *Parti pris* et à *Liberté*. D'ailleurs, dans son ouvrage *Tea for one. No more tea*, Straram mentionne que c'est Aquin qui lui demandé de lui écrire son premier télé-théâtre. Il souligne également que depuis le suicide de ce dernier, c'est Hubert Aquin qui lui « manque le plus pour parler ». De plus, dans un enregistrement d'une émission de Straram à CIBL, ce dernier souligne qu'il a une photo d'Hubert Aquin sur le mur de sa chambre et que ce dernier demeure une grande source d'inspiration pour lui. Sans vouloir affirmer qu'Aquin ait délibérément adhéré aux théories situationnistes, les idées qu'il défend dans ses essais, les thèmes présents dans ses romans et son mode de vie en général nous permettront, dans les chapitres qui vont suivre, de faire plusieurs rapprochements entre son œuvre et l'Internationale situationniste.

# CHAPITRE II

## PRATIQUES SITUATIONNISTES DANS *PROCHAIN ÉPISODE*

Tant en Europe qu'en Amérique, la période de l'après-guerre est caractérisée par une série de transformations majeures du mode de vie des individus. Qu'il s'agisse de l'entrée massive des femmes sur le marché du travail, de l'avènement de la famille nucléaire et de la maison unifamiliale en banlieue, de la reconfiguration de l'espace urbain, de l'augmentation du pouvoir d'achat du citoyen moyen, de l'apparition du concept de loisir, de la multiplication des réseaux de communication, de la prolifération de la publicité, tous ces changements et bien d'autres affectent directement la façon dont la vie est vécue au quotidien. Pour certains, il apparaît légitime de se questionner sur les conséquences profondes de ces transformations. Selon l'IS, l'enrichissement et l'augmentation du niveau de vie qui s'amorcent à cette époque ne vont nullement de pair avec une amélioration de la qualité de vie. Au contraire, de nouvelles structures contraignantes viennent, souvent de façon sournoise, s'immiscer dans le quotidien, entraînant une dépendance de plus en plus grande des individus. Le temps, par exemple, est désormais de plus en plus morcelé et son usage est calculé et organisé à la minute près : telle journée pour le travail, telle autre pour les loisirs, telle tranche de temps pour la famille, telle autre pour les amis, le magasinage, etc. Il en résulte le sentiment d'une séparation entre différents temps qui ne semblent plus appartenir à celui ou celle qui l'habite. Le rapport au travail est également modifié. Apparue au début du XXe siècle et perfectionnée durant la guerre, la chaîne de montage caractérise désormais toute production industrielle. N'effectuant toujours qu'une seule et même étape de la fabrication, l'ouvrier se trouve séparé du produit final de son travail. Les situationnistes constatent également que les modes de communication, les médias et les images occupent une place de plus en plus grande dans la vie quotidienne. Les gens ne communiqueraient désormais plus directement entre eux mais par le biais de représentations dictées par les images médiatisées dont ils sont entourés. La séparation

caractériserait le rapport des gens avec ce qui les entoure dans leur quotidien : les autres, le travail, la culture, etc. Selon les situationnistes, il est possible de reprendre le contrôle de la vie quotidienne en mettant au jour ces structures contraignantes pour les remplacer par des pratiques favorisant une meilleure harmonisation des différentes sphères de l'existence. L'objectif poursuivi par les situationnistes est par conséquent de réaliser une révolution au niveau même où l'humain est aliéné, soit, celui de la vie quotidienne. Bien que le groupe ait produit une imposante quantité d'écrits théoriques, la praxis constitue un aspect indissociable des recherches menées par l'IS. Ainsi, chacune des différentes pratiques situationnistes s'attaque à des aspects aliénés de l'existence, comme par exemple, l'histoire, le temps, l'art, l'agencement de l'espace, les systèmes de communication, les images et la culture. Selon Debord, la société serait devenue une « accumulation de spectacles » devant laquelle les individus n'arrivent plus à communiquer entre eux que par l'intermédiaire d'images spectacularisées. En permettant au spectateur de devenir acteur, les pratiques situationnistes s'inscrivent donc dans un processus de réappropriation du vécu.

Dans l'œuvre d'Hubert Aquin, révolution et aliénation occupent également une place centrale. La plupart des études qui se sont penchées sur la présence récurrente de ces sujets l'ont fait à partir d'une perspective politico-linguistique s'inscrivant dans la nature des relations entre Québec et Canada, francophones et anglophones. Selon nous, une relecture s'impose car l'œuvre d'Aquin s'inscrit au sein d'une mouvance dépassant très largement le contexte du Québec. Afin de saisir les enjeux qui sont jusqu'à aujourd'hui demeurés dans l'ombre des questions de l'indépendance et du nationalisme, il importe d'adopter une perspective à l'image de l'auteur : ouverte sur le monde. Les corrélations que nous avons soulignées dans notre premier chapitre entre le parcours d'Aquin et le situationnisme nous amènent donc à présent à entreprendre une analyse de *Prochain épisode* et de certains autres écrits de l'auteur selon une perspective situationniste.

Chez Hubert Aquin, le champ de la culture est avant tout un champ de bataille. Or, les armes et les stratégies qu'utilise l'écrivain ne sont pas sans liens avec certaines pratiques situationnistes. Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons la présence de quatre de ces pratiques à l'intérieur de *Prochain épisode* : le détournement, la dérive, la

psychogéographie et la construction de situations. Comme ces pratiques semblent faire partie intégrale de l'esthétique aquinienne, nous ferons également référence à d'autres romans de l'auteur ainsi qu'à certains de ses essais ou extraits de son *Journal*. La première pratique sur laquelle nous nous pencherons est le détournement. Hérité de Lautréamont, de Dada puis des surréalistes, le détournement est en fait une technique de réappropriation de la culture. En réutilisant des parties d'œuvres, en les insérant dans de nouveaux contextes, en faisant fi des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle, le détournement situationniste est une forme d'acte terroriste dirigé contre une culture devenue marchandise et produit de consommation. Au cours de la première partie de ce deuxième chapitre, nous tenterons de voir comment la pratique de l'intertexte et du plagiat chez Aquin constitue une forme de détournement. Nous verrons aussi que certaines études, comme celles de Marilyn Randall par exemple, tendent à confirmer notre hypothèse de la présence d'une visée révolutionnaire dirigée contre la culture dans le travail d'Aquin. Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la pratique de la dérive. Pour les situationnistes, l'espace est agencé de manière à contrôler les individus en conditionnant la manière dont ils se déplacent. La dérive, qui fut d'abord pratiquée d'une certaine façon par Rousseau, les romantiques et encore une fois les surréalistes, constitue une pratique qui permet d'habiter, grâce à différents modes de déplacement, un espace différent. La dérive est une pratique qui offre une perspective différente sur la ville. En se déplaçant de manière aléatoire, le sujet en dérive prend conscience de l'influence du milieu sur ses agissements. Chez Aquin, et plus particulièrement dans *Prochain épisode*, la dérive est associée à la découverte de nouvelles perspectives : « [J]e découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces [...][36] », peut-on lire dès la deuxième phrase du roman. À l'opposé des promenades de Rousseau ou des flâneries des romantiques, la dérive, comme le souligne Debord, ne doit pas être considérée comme un moment de détente, de méditation ou de contemplation. Il s'agit d'un mode de déplacement expérimental permettant de mettre au jour les différentes contraintes qui agissent au niveau de l'occupation de l'espace. La troisième partie de ce deuxième chapitre sera consacrée à la psychogéographie, autre pratique qui est directement liée à la dérive et à l'urbanisme unitaire. Par la pratique de la dérive, le sujet arrive à découvrir certains lieux

[36] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), p. 5.

chargés d'une ambiance particulière qui peuvent être associés à d'autres lieux dont ils sont toutefois géographiquement séparés. La psychogéographie constitue l'interprétation des observations rendues possibles par la pratique de la dérive. Pour les situationnistes, il est en effet possible de tracer des cartes géographiques représentant l'influence de l'aménagement de l'espace, et des diverses ambiances qui en résultent, sur les individus. Par exemple, un cours d'eau profond qui forme un obstacle sur une carte géographique du relief terrestre pourrait, dans une carte psychogéographique, être le pendant d'un quartier bourgeois de la ville auquel l'accès aux gens de classe inférieure est restreint ou interdit. Certains endroits constitueraient des plaques tournantes qui, bien que séparés dans l'espace, seraient reliés de manière psychogéographique. L'urbanisme unitaire permettrait, quant à lui, d'aménager l'espace de manière à encourager l'expérimentation de différents comportements au sein d'une ville caractérisée par l'unité entre les différents types d'espaces et d'ambiances. Chez Aquin, la fragmentation de l'espace est une caractéristique largement étudiée par Anthony Wall dans son ouvrage *Hubert Aquin entre référence et métaphore* et par Louis Lasnier dans son article « Spatio-analyse de *Prochain Épisode* ». Wall constate l'existence de certains liens, par exemple entre la Suisse et le Québec dans *Prochain épisode*. C'est ce genre de parallèles que nous souhaitons analyser, à la lumière de la théorie de la psychogéographie situationniste, afin de déceler la présence d'un réseau de lieux liés à des atmosphères dans l'œuvre d'Aquin. Enfin, dans la quatrième et dernière partie de ce chapitre, nous nous pencherons sur la construction de situations. Cette pratique serait une manière de se réapproprier le vécu en créant soi-même des situations, en choisissant selon nos goûts et nos états d'âme, l'ambiance et le milieu dans lequel nous désirons agir à notre guise. Cette pratique favoriserait la création de situations propices aux désirs et aux projets. Nous verrons à quel point, chez Aquin, le sentiment d'incapacité à construire des situations constitue un problème capital, tant au niveau de son œuvre qu'au niveau personnel. Enfin, nous soulèverons l'hypothèse selon laquelle le contexte dans lequel se trouve Aquin lors de la rédaction de *Prochain épisode* s'apparente à une situation construite.

Ce deuxième chapitre nous permettra donc d'aborder certains aspects de l'œuvre d'Aquin sous une perspective différente. Nous devrions être en mesure de constater que, chez l'auteur, révolution et aliénation ne se limitent pas au cadre géographique du Québec

ni à la lutte pour l'indépendance nationale. En constatant que les armes qu'Aquin utilise sont les mêmes dont les situationnistes se servent pour attaquer la culture, nous pourrons ainsi mieux cibler, dans le troisième chapitre, les préoccupations d'ordre philosophique qui se cachent derrière le discours sur l'indépendance, le pays et la nation.

## 2.1 Le détournement

### 2.1.1 Pratique situationniste du détournement

Le détournement est sans doute la pratique situationniste qui est à la fois la plus simple et la plus répandue. Cette dernière consiste en la réutilisation de matériaux culturels, qui, en blocs ou en fragments, sont modifiés ou arrachés à leur contexte d'origine et insérés dans un nouveau milieu. Ainsi, une phrase, un paragraphe ou un roman entier, un extrait de film, un ouvrage scientifique, une planche de bande-dessinée, ou toute autre production culturelle peuvent être détournés. Bref, le champ d'application du détournement est pratiquement illimité. Les situationnistes ne sont toutefois pas les premiers à poser ce genre de geste. Les dadas et les surréalistes ont déjà utilisé le recyclage d'éléments culturels dans leurs productions artistiques. Cependant, Debord et son groupe sont les premiers à souligner le potentiel révolutionnaire d'une telle pratique. Pour eux, le détournement constitue ce que l'on pourrait appeler un « terrorisme culturel ». Dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste*, le détournement est défini comme suit :

> S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. [...] Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères[37].

Le détournement passe d'abord par une appropriation de morceaux de culture existants. À l'image de Freud dans son texte *Le malaise dans la culture*[38], les situationnistes considèrent la culture comme un facteur de domination et d'aliénation. Le détournement, en tant que geste posé contre elle, serait une manière d'en accélérer l'usure et la décomposition. Le fait d'arracher des pièces à une œuvre sans jamais en mentionner la source et en faisant fi de tous les droits d'auteurs et des droits sur la propriété intellectuelle était à l'époque, et

[37] « Internationale Situationniste », numéro 1, juin 1958, dir. G.-E. Debord, p. 13.
[38] Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 93 p.

demeure encore aujourd'hui, un geste anti-culturel et lourd de signification. À travers cette pratique, on constate une prise de position critique et radicale, non seulement face au rôle de l'art et de la culture, mais aussi face aux lois et aux règles qui régissent ces sphères. Le ton employé par Guy Debord et Gil J Wolman dans le « Mode d'emploi du détournement » illustre bien de quelles façons cette pratique constitue une négation des structures qui régissent les pratiques culturelles :

> Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations[39].

Ce que les situationnistes cherchent à faire avec la pratique du détournement est donc de brouiller et de subvertir le langage même de l'art et de la culture. Par les rapprochements qu'il crée entre des éléments issus de divers horizons, le détournement rend possible la création de réseaux de signification en marge des structures culturelles habituelles. Cette pratique situationniste vise aussi l'abolition de toute hiérarchie entre les œuvres. Dans « Mode d'emploi du détournement », Debord et Wolman prennent bien soin de souligner que « tout peut faire l'objet de rapprochement » et que « tout peut servir » :

> Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir[40].

Comme le démontre l'extrait précédent, le détournement permet la création de significations nouvelles. Cette pratique est, à la manière d'une métaphore, une façon d'effectuer un rapprochement entre des éléments sans liens apparents. Leur signification propre se trouve alors transformée par cette cohabitation « forcée » avec des éléments provenant de divers horizons. Ainsi, on constate qu'« [i]l y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat — leur double fond[41] ». Outre les visées révolutionnaires et les attaques dirigées contre la culture, le détournement est

---

[39] Guy Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, no 1, mai 1956, p. 4.
[40] *Id.*
[41] « Internationale Situationniste », numéro 3, décembre 1959, dir. G.-E. Debord, p. 10.

aussi une technique de création. Selon les situationnistes, l'usage de fragments de culture dans la construction d'œuvres détournées facilite la production et donc augmente le nombre d'œuvres produites :

> Les premières conséquences apparentes d'une génération du détournement, outre les pouvoirs intrinsèques de propagande qu'il détient, seront la réappropriation d'une foule de mauvais livres; la participation massive d'écrivains ignorés; la différenciation toujours plus poussée des phrases ou des œuvres plastiques qui se trouveront être à la mode; et surtout une facilité de production dépassant de très loin, par la quantité, la variété et la qualité, l'écriture automatique d'ennuyeuse mémoire[42].

Non seulement la production serait plus abondante, mais aussi plus variée et de qualité supérieure, dans la mesure où les œuvres produites seraient le résultat d'une démocratisation de la culture. D'ailleurs, selon Laurent Jeanpierre, « [l]a théorie du détournement fait reposer le projet révolutionnaire sur une *stratégie d'énonciation* qu'il s'agit de diffuser et de démocratiser[43] ». La pratique du détournement est par conséquent une étape importante dans une démarche visant la réappropriation de la culture. Pour les situationnistes, l'art et la culture ne doivent plus être considérés comme des sphères séparées de la vie quotidienne. La production de la culture doit être accessible à tous. Car, comme le soulignent Léon Ploegaerts et Marc Vachon, « [...] quel que soit le domaine culturel, c'est le désir d'universalisation de l'expérience humaine dans le quotidien qui justifie en dernier lieu la notion du détournement[44] ». Dans chaque numéro de la revue, on peut d'ailleurs lire que « [t]ous les textes publiés dans "Internationale Situationniste" peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine ». Comme beaucoup de textes théoriques situationnistes sont le produit de détournements, on arrive assez rapidement à imaginer le niveau de dissolution auquel il est possible de parvenir en détournant ce qui est déjà le produit d'un détournement. Cette pratique, parfois qualifiée de « communisme littéraire », est une contestation de toute forme d'autorité au sein de la culture. Cependant, la part toujours grandissante d'intertextes, de citations et de plagiat dans toute forme d'art tend à brouiller les cartes. Laurent Jeanpierre constate en effet que cette pratique est peut-être intrinsèquement liée à tout processus créatif :

---

[42] Guy Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *art. cit.*, p. 7.

[43] Laurent Jeanpierre, « Retournement du détournement » dans *Critique*, août-septembre 2002, Tome LVIII-No 663-664, Paris, p. 648-649.

[44] Léon Ploegaerts et Marc Vachon, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et images*, vol 25 (1999), p. 162.

> À partir de la fin des années 1960, plusieurs travaux autour de *Tel Quel* et d'un structuralisme autocritique insisteront sur l'importance de l'emprunt dans le processus de production littéraire. Tandis que L'I.S. s'auto-dissout, on affirme que la citation est le modèle de toute écriture, que le détournement est peut-être le rapport naturel de l'artiste avec la tradition, qu'il est la norme même de la création[45].

Bien que l'emprunt fasse partie du geste menant à toute création, ce qu'il faut retenir de la pratique du détournement est la visée révolutionnaire du geste. Le détournement se veut une façon de déconstruire l'édifice culturel qui est une source d'aliénation pour des individus dont l'existence quotidienne est dépourvue de tout lien direct avec l'art. L'institution muséale et la canonisation d'œuvres et de créateurs sont par conséquent en opposition directe avec le détournement. Dans *La société du spectacle*, Guy Debord synthétise les objectifs que vise cette pratique :

> Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l'anti idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu'aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer. C'est au contraire sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l'ancien noyau de vérité qu'il ramène. Le détournement n'a fondé sa cause sur rien d'extérieur à sa propre vérité comme critique présente[46].

Accessible à tous, la pratique du détournement s'inscrit dans une démarche de démocratisation de l'art et de réappropriation du vécu au quotidien. Enfin, le détournement est une critique de l'autorité des mots, de la langue et des concepts qu'ils servent à illustrer.

### 2.1.2 Détournements dans *Prochain épisode*

Dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Gérard Genette définit l'intertextualité comme « [...] la présence effective d'un texte dans un autre[47] ». Selon lui, cette « présence » peut se manifester de différentes façons. Genette distingue en effet trois types d'intertextualité : la citation, l'allusion et le plagiat. Or, chez Aquin, la pratique intertextuelle se rapproche davantage de l'allusion et du plagiat que de la citation. Par exemple, dans *Trou de mémoire*, l'auteur fait un usage subversif des conventions littéraires relatives aux citations. En effet, dans ce roman, les références auxquelles renvoient les

---

[45] Laurent Jeanpierre, « Retournement du détournement », *art. cit.*, p. 659.
[46] Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992 [1967], p. 199.
[47] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil (Points essais), 2000, p. 8.

notes en bas de page sont soit incompatibles ou carrément fausses. Comme le souligne Guylaine Massoutre dans la présentation de l'édition critique de *Point de fuite*, « Aquin fait figure de précurseur au Québec. Plongé dans l'histoire du livre, passionné par les erreurs ou les manipulations volontaires opérées par les copistes ou par les savants ou les écrivains réputés, également lecteur avide d'ouvrages contemporains, il compose à son tour un ouvrage mi-savant, mi-parodique, interrogateur et inquiétant[48] ». L'intérêt d'Aquin pour les « erreurs » et les « manipulations volontaires » transparaît donc à l'intérieur même de sa production. Dans son article « Profession : Écrivain », Aquin réfléchit sur la question de l'originalité :

> Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques (fonctionnels, cela va de soi, dans une société à haute consommation de loisirs et dotée, par surcroît, de pulpe) tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres "originaux" décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes[49].

La question de l'origine est donc une fausse question. Pour Aquin, toute œuvre n'est que le résultat de l'imitation d'une imitation précédente et ainsi de suite. Plusieurs liens peuvent être tissés entre cette façon de concevoir le travail de création et le détournement chez les situationnistes. Comme nous l'avons vu, pour Debord, « [le détournement] apparaît dans la communication qui sait qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu'aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer[50] ». Le détournement chez les situationnistes ainsi que la pratique intertextuelle chez Aquin découlent d'une conception de la culture fondée sur une négation de l'originalité et de l'authenticité. Dans *Prochain épisode*, le personnage-narrateur se prononce lui aussi sur cette question :

> L'originalité à tout prix est un idéal de preux : c'est le Graal esthétique qui fausse toute expédition. Jérusalem seconde, cette unicité surmultipliée n'est rien d'autre qu'une obsession de croisés. C'est la retransposition mythique du coup de fortune sur lequel s'est édifié le grand capitalisme[51].

Dans cet extrait, la position adoptée par rapport à l'originalité dans l'art se rapproche encore davantage du détournement. En associant cette pratique culturelle au mode de

[48] Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. LXII.
[49] *Ibid.*, p. 47.
[50] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 199.
[51] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 88.

fonctionnement de l'économie capitaliste, il conteste à la fois la fausse autorité d'une présupposée origine et l'appropriation de droits sur des créations qui ne seraient en fait que des décalques de décalques. Mais revenons un instant à l'avant-dernier extrait, car le lien que tisse l'auteur entre une « société de haute consommation de loisirs » et l'utopie de l'originalité mérite également d'être souligné. Aquin conçoit les loisirs comme des produits de consommation, donc comme des moments de fausse liberté. Or, dans *Critique de la vie quotidienne*, Henri Lefebvre dit que l'« [o]n travaille ainsi pour gagner des loisirs, et le loisir n'a qu'un sens : sortir du travail. Cercle infernal[52] ». Nous aurons éventuellement l'occasion de revenir sur les liens entre Aquin et la pensée de Lefebvre.

Le roman *Prochain épisode* contient plusieurs types d'intertextes, que nous croyons à présent pouvoir qualifier de détournements. Qu'ils prennent la forme de plagiats, d'intertextes ou de pastiches, les emprunts qu'effectue Aquin sont multiples et possèdent un rôle structurant au sein de son œuvre. Penchons-nous en premier lieu sur ce que nous appellerons les détournements stylistiques. Ce type de détournement peut être lié au pastiche et à l'adoption d'un ton ironique face à différents styles littéraires. Le premier de ces styles pastichés par Aquin dans *Prochain épisode* est le roman d'espionnage. La mission, le message codé, la poursuite dans les Alpes, les noms tronqués en une seule lettre, l'arrestation ainsi que le titre du roman sont autant d'éléments tirés du registre paralittéraire dans lequel le narrateur-auteur choisit d'inscrire le roman en abyme. L'attitude du personnage-auteur qui dévoile les procédés de création de son roman et qui invente un personnage principal, Hamidou Diop, pour immédiatement le faire disparaître, pousse encore plus loin la distanciation qui caractérise la pratique du pastiche. Comme on peut le constater dans l'extrait suivant, une grande partie de *Prochain épisode* est construite à partir de détournements stylistiques d'œuvres analogues à la série *James Bond* de Ian Fleming :

> Je me suis faufilé dans le hall de l'hôtel sans me faire remarquer par Hamidou. En exécutant un paso doble, je me suis trouvé en une fraction de seconde devant l'hôtel, juste à temps pour voir une 300 SL s'éloigner en direction de la place Saint-François. Quelque chose me dit que cette silhouette filante n'a pas surgi du Sahel sénégalais et que, dans cette affaire, Hamidou joue double[53].

---

[52] Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1958, p. 50.
[53] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 15.

On peut affirmer qu'il s'agit de détournement, car il y a mise en place de plusieurs procédés de distanciation qui désamorcent constamment l'intrigue que l'auteur feint de mettre en place. La fin ouverte de l'œuvre demeure la manifestation ultime de cette volonté de déconstruire le genre du roman d'espionnage ou policier dans lequel la chute demeure une caractéristique intrinsèque de tout processus d'intrigue. Le deuxième détournement stylistique présent dans *Prochain épisode* concerne le discours révolutionnaire-épique adopté par le narrateur. Ce type de langage, caractérisé par les thèmes de la révolution, de la guérilla et du combat armé, occupe une place très importante dans le roman :

> L'histoire commencera de s'écrire quand nous donnerons à notre mal le rythme et la fulguration de la guerre. Tout prendra la couleur flamboyante de l'historique quand nous marcherons au combat, mitraillette au poing. Quand nos frères mourront dans les embuscades et que les femmes seront seules à fêter le 24 juin, ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit. L'acte seul prévaudra. Seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique; seul le désespoir agi sera reconnu comme révolutionnaire[54].

Le ton enflammé de l'appel au sacrifice lancé par le narrateur n'est pas sans rappeler les discours révolutionnaires tenus par Fidel Castro et Che Guevara. Les multiples références faites à Cuba et aux régimes révolutionnaires d'Amérique du sud viennent renforcer notre hypothèse. Selon nous, Aquin pratique une forme de détournement du discours castriste-guévariste, un peu à la manière de Debord qui, dans la *Société du spectacle*, détourne les écrits de Marx[55]. Dans son ouvrage *Le roman québécois et ses (inter) discours : Analyses sociocritiques*, Josef Kwaterko constate que dans *Prochain épisode*, « [...] on peut voir se bousculer des sociolectes marxistes et guévaristes opérant dans le répertoire topique du tiers-mondisme québécois des années 1960, et charriant, à l'instar des poètes québécois du "Pays", des morceaux d'images héroïco-patriotiques [...] [56]». Enfin, le troisième détournement stylistique que nous avons relevé dans *Prochain épisode* serait celui du lyrisme romantique. En effet, on constate dans le passage suivant, l'emploi d'un style d'un lyrisme exacerbé qui tranche de façon marquée avec les deux autres types de discours détournés que nous avons déjà relevés :

---

[54] *Ibid.*, p. 90.

[55] La première phrase de la *Société du spectacle* constitue un détournement de la première phrase du *Capital* de Karl Marx.

[56] Josef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter) discours : Analyses sociocritiques*, Québec, Les Éditions Nota Bene, coll. « Littératures(s) », 1998, p. 53.

> Avant de te rencontrer, je n'en finissais plus d'écrire un long poème. Puis un jour, j'ai frémi de te savoir nue sous tes vêtements; tu parlais, mais je me souviens de ta bouche seulement. Toi, tu parlais en attendant et moi, j'attendais. Nous étions debout, tes cheveux s'emmêlaient dans l'eau forte de Venise par Clarence Gagnon. C'est ainsi que j'ai vu Venise, au-dessus de ton épaule, noyée dans tes yeux bruns, et en te serrant contre moi. Je n'ai pas besoin d'aller à Venise pour savoir que cette ville ressemble à ta tête renversée sur le mur du salon, pendant que je t'embrassais. Ta langueur me conduit à notre étreinte interdite, tes grands yeux sombres à tes mains humides qui cherchent ma vérité. Qui es-tu, sinon la femme finie qui se déhanche selon les strophes du désir et mes caresses voilées[57]?

Dans *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin,* André Lamontagne note que *Prochain épisode* se situe dans une position paradoxale, d'une part face au lyrisme romantique et d'autre part, vis-à-vis du genre du roman policier :

> Les nombreuses références à Byron ne s'avèrent pas une marque d'intertextualité, mais, conjuguées à certaines autres références — à Benjamin Constant et madame de Staël, qui fit du château Necker un des hauts lieux du romantisme —, elles forment un présupposé : le discours lyrique romantique. Tout le discours lyrique de *Prochain épisode*, en effet, présuppose le lyrisme romantique du début du XIXe siècle : il s'édifie sur lui et s'en démarque à la fois. La même remarque pourrait s'appliquer à la référence au roman de Graham Green (*Notre agent à La Havane*) et au discours du roman policier[58].

Cette ambiguïté que souligne Lamontagne, ce rapprochement qui est à la fois un éloignement, nous permet de lier les différentes appropriations stylistiques effectuées par Aquin au détournement. Aussi, nous pouvons constater une constance dans la manière avec laquelle Aquin s'applique à détourner le roman d'espionnage, le discours révolutionnaire-épique et le lyrisme romantique. On remarque effectivement, dans chacun des trois groupes de détournement, la présence d'une forme de surenchère stylistique qui finit par créer une distanciation et à travers laquelle ressort une certaine parodie caractéristique du pastiche. Lamontagne constate aussi que, dans *Prochain épisode*, Hubert Aquin s'inspire, de différentes façons et à différents degrés, de *L'Histoire des Treize* d'Honoré de Balzac et du *Prisonnier de Chillon* de lord Byron. Dans ces cas, il serait cependant exagéré de parler de détournements. Les rapprochements que Lamontagne établit entre ces œuvres et *Prochain épisode* correspondent davantage à des sources d'inspiration qu'à des plagiats ou des détournements. Comme nous l'avons déjà mentionné, la question de l'originalité est abordée directement par le personnage-auteur. Ce dernier revient à maintes reprises sur ce

---

57 Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 27.
58 André Lamontagne, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1992, p. 70.

problème. Il définit entre autres son œuvre comme une copie, comme la reprise d'une histoire déjà écrite par d'autres :

> Ce roman métissé n'est qu'une variante désordonnée d'autres livres écrits par des écrivains inconnus. Pris dans un lit de glaise, je suis le cours et ne l'invente jamais[59].

Or, pour le personnage du roman d'Aquin, cette façon de concevoir la littérature ne s'applique pas seulement à sa propre production mais aussi à tous les auteurs :

> Le romancier pseudo-créateur ne fait que puiser, à même un vieux répertoire, le gestuaire de ses personnages et leur système relationnel[60].

Tant dans des textes comme « Profession : Écrivain » que dans *Prochain épisode*, Aquin affirme que l'originalité artistique n'existe pas. Selon lui, toute œuvre ne serait que la réécriture d'histoires préexistantes. On constate que la phrase de Ducasse et mot d'ordre des situationnistes, « [l]e plagiat est nécessaire, [l]e progrès l'implique, [i]l sert de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste[61] », s'avère aussi un mot d'ordre chez Aquin. Dans *Prochain épisode*, le plagiat n'est pas seulement abordé sur le ton de l'opinion ou de l'essai par le personnage-auteur. Il en est également question au niveau de l'histoire. En effet, alors qu'il se trouve dans le bois de Coppet, le héro est victime d'un plagiat de la part de François-Marc de Saugy :

> À mesure que j'écoute son histoire, j'éprouve une sorte de vertige. H. De Heutz semble à ce point bouleversé et véritablement ému que je ne suis pas porté à me méfier. Pourtant, c'est l'évidence, il est en train de se payer ma tête. Toute cette histoire à dormir debout ressemble singulièrement au boniment que je lui ai servi ce matin au château d'Echandens, jusqu'au moment où je lui ai fait le coup du désarmement unilatéral. H. de Heutz me raconte en ce moment exactement la même histoire alambiquée. C'est du plagiat. Pense-t-il que je vais gober ça[62]?

Le plagiat est donc représenté à l'intérieur des divers niveaux narratifs de *Prochain épisode*. Certains éléments du roman permettent également de faire des rapprochements entre Aquin et Kafka. On constate d'abord la présence d'un personnage nommé K chez Aquin et Kafka. La plupart des critiques qui se sont penchés sur la signification de ce nom dans *Prochain épisode* n'y ont vu que la métaphore de la « femme-pays ». Cependant,

---

[59] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 86-87.
[60] *Ibid.*, p. 87.
[61] Isidore Ducasse, *Œuvres complètes,* Paris, « Le livre de poche », 1963, p. 367.
[62] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 78.

Jacques Allard dans un article intitulé « Avant-texte pour demain : *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin » propose une lecture différente de la signification de ce nom :

> Elle [le personnage K] peut donc s'abriter derrière la lettre d'origine grecque K, sans le point abréviatif de Kafka pour l'arpenteur du Château ou pour le Joseph du *Procès*. [*Prochain épisode*] particip[e] de l'univers kafkaïen, en étant associ[é] à une histoire de château (celui d'Echandens) et à l'attente d'un procès [...][63].

Certes, on ne pourrait considérer le roman d'Aquin comme le fruit d'un détournement de l'œuvre de Kafka, mais la présence d'un personnage du nom de K associé au procès et au château nous permet de rapprocher encore un peu plus *Prochain épisode* de la pratique situationniste du détournement.

Hubert Aquin pratique également divers types de détournements dans son deuxième roman, *Trou de mémoire*. En effet, ce dernier s'approprie divers passages d'œuvres existantes sans égards aux lois sur la citation et les droits d'auteur et sans fournir aucune référence. C'est entre autres sur ces passages littéralement plagiés que Marilyn Randall s'est penchée afin d'étayer sa thèse du « guerrilla plagiarism » sur laquelle nous reviendrons plus loin. Dans l'exemple qui suit, Randall s'est appliquée à faire ressortir les ajouts et les suppressions qu'Aquin a fait subir au texte *Anamorphoses ou perspectives curieuses* de Jurgis Baltrusaïtis. Les mots en caractères gras constituent des passages supprimés par Aquin alors que ceux entre crochets sont des ajouts faits par ce dernier :

> [...] les deux ambassadeurs sont représentés grandeur nature devant **une table ou plutôt** un rayonnage [re]couvert d'un tapis oriental. **Derrière eux tombe un rideau de soie**. Le pavement est un dallage de marbre incrusté reproduisant la mosaïque du sanctuaire de Westminster **exécutée au temps d'Henri III**. Dinteville est **d'une carrure robuste accentuée encore par** [vêtu d'] une large veste fourrée à manches bouffantes. **Il porte à son cou l'ordre de Saint-Michel**. Le poignard qui pend à son côté indique son âge : il a vingt-neuf ans[64].

On constate ici le travail de détournement effectué par Aquin qui s'approprie un extrait, le corrige de façon à le rendre utilisable dans le contexte souhaité et ceci, sans donner de référence et sans usage de guillemets, comme les lois sur les droits d'auteur l'exigent. Certes, ce genre de plagiat subtil, qui a pour objet une œuvre peu connue du grand public, risquerait fort de passer inaperçu si l'auteur ne laissait pas certains indices quant à la

---

[63] Jacques Allard, « Avant-texte pour demain : *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin » dans *Littérature*, no 66, mai 1987, p. 89.

[64] Marilyn Randall, « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique », *Voix et images*, vol. 44, hiver 1990, p. 199-200.

présence de passages plagiés et détournés. En effet, dans *Trou de mémoire*, le plagiat n'est pas seulement pratiqué par l'auteur réel, mais également par les auteurs fictifs présents dans le récit :

> Dans ce roman [*Trou de mémoire*] qui est littéralement la mise en scène de sa propre création, les personnages-scripteurs privés d'une identité intégrale sont incapables de produire un texte qui affiche ces valeurs littéraires fondamentales [identité, authenticité et originalité]. Métissage textuel, le roman est fait de citations et de références à d'autres textes, de scripteurs qui s'entre-accusent de plagiat, de faussaires, d'imposteurs et finalement de textes littéralement plagiés[65].

En mettant en scène dans la fiction les procédés dont il use dans la réalité, l'auteur met la puce à l'oreille de son lecteur. Du reste, il est évident que si Aquin avait littéralement plagié des auteurs connus de la même façon qu'il a plagié l'ouvrage de Baltrusaïtis, la supercherie aurait rapidement été décelée et il lui aurait été impossible de faire publier son roman à cause des lois sur les droits d'auteur. C'est peut-être la raison pour laquelle Aquin ne se contente de détourner de manière aussi frappante que des ouvrages peu connus. Il effectue néanmoins des emprunts et des détournements plus discrets chez Shakespeare, Bataille, Nabokov et Balzac. Par exemple, dans *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*[66], André Lamontagne souligne que « [d]e toute évidence, Aquin [dans *Trou de mémoire*] a fait un emprunt diégétique et thématique à Nabokov[67] ». Lamontagne fait également remarquer que « *L'abbé C.* [de Georges Bataille], qui présente une structure similaire à celle de *Trou de mémoire* [...], contient certaines phrases ayant pour thèmes l'amour, la mort ou l'écriture qui rappellent étrangement *Trou de mémoire*[68] ». Ce dernier constate aussi certains « emprunts » d'Aquin au *Manuel alphabétique de psychiatrie* de A. Porot, à *Montres, pendules et horloges* de Ernst Von Bassermen-Jordan et Hans Von Bertele ainsi qu'à l'*Ethnologie de l'union française, Tome 1 : Afrique* de André Leroi-Gourhan et Jean Poirier. Ces ouvrages sont soit paraphrasés, soit cités littéralement sans mention de source par Aquin. Lamontagne souligne ainsi la présence de plusieurs intertextes, allant de l'allusion au plagiat, au sein de toute l'œuvre romanesque d'Aquin. Dans *l'Antiphonaire*, ce sont *Étude d'esthétique médiévale* d'Edgar de Bruyne ainsi que *Hamlet* de Shakespeare qui sont utilisés. Dans *Neige noire*, c'est encore une fois d'*Hamlet* dont l'auteur se sert. Dans *Trou de mémoire*, Aquin s'attaque

---

[65] Marilyn Randall, « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat », *art.cit.*, p. 199.
[66] André Lamontagne, *Les mots des autres*, *op. cit.*, p. 87.
[67] *Ibid.*, p. 81.
[68] *Ibid.*, p. 79.

également aux règles relatives à l'emploi des citations par l'insertion de notes en bas de page renvoyant à des extraits apocryphes ou détournés. Lamontagne, dans *Les mots des autres*, rend compte d'un exemple de subversion de citation dans ce roman. Ainsi, une note en bas de la page 78 de *Trou de mémoire* soutient que l'extrait auquel elle se rattache est tiré d'un ouvrage de Maurice Blanchot. Cette note en donne le titre; « Études critiques », l'éditeur, lieu et l'année (Gonthier, Paris-Genève, 1961) et la page (185). Or, cette référence et l'extrait qui s'y rattache sont tous deux faux. Comme le fait remarquer Lamontagne, l'extrait du roman attaché à cette note est en fait un passage détourné d'une lettre de Roland Barthes adressée à Aquin. Cette façon de subvertir les conventions et les règles littéraires sur l'emploi des citations correspond tout à fait à la pratique du détournement.

Chez Aquin, la pratique du détournement dépasse la sphère de la littérature. Son travail à l'ONF l'amène, entre autres, à réaliser la version française d'un documentaire intitulé *Les Grandes Religions*. Pour ce faire, il soumet à Claude Tresmontant un commentaire pour la trame sonore ainsi que des modifications importantes de la partie du film portant sur le christianisme. Comme le souligne Guylaine Massoutre dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, « [p]eu à peu, sous la direction de Tresmontant depuis la France, Hubert Aquin modifie le scénario original et oriente le montage des images vers une perspective comparatiste de l'histoire des religions[69] ». L'ajout d'un commentaire qui s'écarte de la simple traduction et la modification de la structure du film par un remontage constituent un autre exemple de pratiques se rapprochant du détournement situationniste.

### 2.1.3 Fonctions du détournement chez Aquin

Comme nous venons de le voir, l'utilisation de matériaux préexistants est une pratique qui occupe une place très importante au sein de l'œuvre d'Hubert Aquin. Beaucoup de critiques se sont penchés sur le rôle et la signification de ces intertextes, emprunts et plagiats. Quelques-unes des ces interprétations vont à présent nous permettre de rapprocher la pratique intertextuelle d'Aquin du détournement situationniste.

---

[69] Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin : chronologie*, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, p. 112.

D'emblée, ce que l'on constate en observant la fonction de l'intertextualité dans l'œuvre d'Hubert Aquin, c'est que cette pratique joue un rôle central, non seulement au niveau de la structure du récit, mais aussi au niveau de la signification. Comme le remarque Marylin Randall, « [l]a découverte de "l'intertexte" [révèle] une pratique de composition qui n'est pas ajout à la signifiance, mais qui est constitutive de la signifiance même[70] ». Le sens est donc créé par une cohabitation d'éléments textuels, souvent arrachés à leurs contextes respectifs. C'est de cette coprésence « forcée » que naissent certaines frictions qui ne sont pas sans créer des tensions et même, selon Anthony Wall, une certaine violence :

> La structure profonde à la base de l'écriture aquinienne dérive de la juxtaposition constante et active d'éléments sortant d'univers discursifs distincts, univers qui viennent se frotter les uns contre les autres, s'entrechoquant parfois avec violence — dans la violence de la lecture[71].

Ce style d'écriture fonctionne un peu à la manière d'un collage. Il y a d'abord des liens qui se créent entre différentes parties. Ces dernières produisent un premier niveau de signification. Ensuite, d'autres rapprochements se font entre ces parties et le tout. Dans son *Journal*, Aquin explique qu'« [i]l y a, dans une œuvre, plusieurs cellules de symboles, et, entre elles, plusieurs relations possibles de significations. Plus les relations sont nombreuses, évidentes, plus l'univers imaginé se trouve à donner l'idée d'un globe[72] ». L'intertextualité, telle que pratiquée par Aquin, est donc garante d'un dynamisme, d'un mouvement duquel résulte ce que Wall appelle des « chocs sémantiques » :

> Lire l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin implique dès lors une relecture de nos concepts de vérité et de référence, une refonte de tous les liens imaginés entre monde et texte. Mais une telle lecture ne peut se faire ici qu'en métaphorisant la référence. Chacun des romans d'Aquin se construit sur les bases de chocs sémantiques venant de toutes les juxtapositions[73].

Mais ce ne sont pas seulement les rapprochements entre des éléments provenant d'horizons divers qui contribuent à créer du sens. Le fait de voir un extrait, une allusion ou une image répétée ajoute à la signification de chacun de ces éléments. À la page du 19 décembre 1960 du *Journal*, Aquin souligne que toute répétition, aussi exacte soit-elle, vient toujours ajouter à la signification :

---

[70] Marilyn Randall, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Les Éditions du Préambule (Coll. L'Univers des discours), 1990, p. 178.
[71] Anthony Wall, *Hubert Aquin : entre référence et métaphore*, Candiac, Les Éditions Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991, p. 7.
[72] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, p. 216.
[73] Anthony Wall, *Hubert Aquin : entre référence et métaphore*, *op. cit.*, p. 8.

> Une chose, une image répétées se doublent : et il serait faux de croire que la répétition exacte n'ajoute rien. Ce qui est répété grandit, s'affirme, s'étend. La seconde fois qu'on entend un nom ou une image à laquelle on est déjà habitué, on lui trouve un autre sens, un autre poids. L'habitude a exorcisé la surface du mot, l'a décapé et l'on se trouve face à un autre mot, pimpant, mystérieux du fait même qu'on l'ait répété (en cela, la répétition gêne et défie la raison)[74].

Dans cet extrait, l'usage du mot « décapé » pour décrire les effets de la répétition sur les mots permet de faire un autre lien entre la pensée d'Aquin et le détournement situationniste. En effet, le détournement, comme nous l'avons vu, est une pratique qui « témoigne de l'usure » d'éléments culturels. Ainsi, tant chez l'IS que chez Aquin, la répétition ajoute à la signification et agit à la manière d'un abrasif qui accélère l'usure de la culture. Que l'on utilise les mots intertextualité, détournement ou répétition, ces pratiques comportent à la fois une appropriation, une modification de la signification et une « usure » du matériau culturel. Le caractère « offensif » de ces pratiques n'a pas manqué d'intéresser certains chercheurs. Dans un texte intitulé *The basic functions of quotation*, Stefan Morawski fait remarquer que le nombre de citations en art augmente en période de crise ou de domination :

> Quotations accumulate in art when the boundaries between it and other forms of social concious become muddied. This may be a period of socio-political revolution or of domination by an institution like the Church, or else of violent esthetic crisis.[75]

Pour Marilyn Randall, qui s'est penchée sur les liens entre plagiat et révolution chez Aquin, la pratique de l'emprunt et de l'intertexte serait intrinsèque à la situation du sujet colonisé dans laquelle se trouve Aquin. L'origine de cette thèse repose en grande partie sur le travail de Frantz Fanon qui, dans *Les damnés de la terre*, souligne que « [l]'homme colonisé est condamné à une production artistique caractérisée par la répétition et la reproduction du passé, privée de créativité et d'invention réelles[76] ». Ainsi, le plagiat auquel se livre l'écrivain colonisé constituerait une pratique liée à l'état d'aliénation dans lequel il se trouve.

---

[74] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 187.
[75] Stefan Morawski, « The basic functions of quotation », *Sign, Language, Culture*, Paris, Mouton, 1970, p. 704.
[76] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero (« Cahiers libres », 27-28), 1961, p. 166.

Dans son ouvrage *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*[77], Randall propose le concept de « Guerrilla plagiarism » pour définir la pratique du plagiat chez Aquin. Selon cette dernière, les convictions et le parcours particulier d'Aquin permettent d'associer la guérilla à la présence d'intertextes au sein de son œuvre :

> If Aquin can be qualified as a "guerrilla plagiarist," it is not only because of the presence of copied passages in his work, but because of his concern with the importance of guerrilla warfare as revolutionary strategy[78].

Mot espagnol qui signifie « guerre de harcèlement et d'embuscade [79]», la guérilla est une tactique militaire principalement utilisée afin de mener bataille, tant au niveau du terrain qu'au niveau psychologique. D'après Marilyn Randall, le plagiat, à l'image de la guérilla armée, serait une façon pour l'auteur colonisé, de contester l'autorité en place :

> Le plagiat existerait donc comme stratégie de contestation logique pour l'artiste colonisé, d'autant plus que, en commettant ce crime littéraire, l'écrivain révolutionnaire subvertit l'autorité littéraire en transgressant les présupposés d'originalité et d'authenticité[80].

Le plagiat, en tant que pratique illicite et réprimée, est donc considéré comme une attaque, comme un geste révolutionnaire. En s'appropriant le bien culturel que constitue le texte, l'auteur colonisé viole à la fois la loi sur les droits d'auteurs, les règles de l'autorité littéraire et l'intégrité de la culture qu'il pille. Non seulement l'emprunt ou le vol contribue-t-il, comme nous l'avons vu, à créer un sens particulier dans l'œuvre plagiaire, la présence d'un extrait subtilisé dans l'œuvre du colonisé arrive aussi à subvertir, par le parallèle ainsi créé, le sens de l'œuvre plagiée. Ainsi, Hubert Aquin, devant l'échec de sa tentative de guérilla révolutionnaire politique mènerait, d'après Randall, une « guérilla du plagiat ». Selon elle, le plagiat chez l'auteur colonisé découlerait d'une projection des contraintes de l'univers social sur celles de l'univers littéraire :

> La stratégie du *plagiat* chez Aquin trouve sa motivation dans un contexte discursif qui est également informateur d'un mode de pensée sociale. En ce sens, ce n'est pas l'objet plagié qui importe, mais la pratique d'appropriation qui effectue le transfert d'une déformation au niveau du social jusqu'au texte, dès lors déformé et déformateur de conventions littéraires[81].

---

[77] Marilyn Randall, *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 218-251.
[78] Marilyn Randall, *Pragmatic Plagiarism, op. cit.*, p. 240.
[79] Dictionnaire *Le Petit Larousse Illustré*, 1992, p. 488.
[80]Marilyn Randall, « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat », *art. cit.*, p. 204.
[81] *Ibid.*, p. 205.

Dans cet extrait, Randall souligne entre autres que « ce n'est pas l'objet plagié qui importe, mais la pratique d'appropriation ». Selon nous, si seule la pratique d'appropriation est significative et non la nature de l'objet plagié, cette pratique se rapproche davantage d'une forme de vandalisme culturel que d'une action politique révolutionnaire. Dans le contexte colonial que décrit Randall, où le plagiat littéraire constitue une action subversive dirigée contre l'autorité, l'objet plagié devrait logiquement, selon nous, jouer le rôle d'un symbole. Bref, si le plagiat constitue une arme de guérilla, cette arme devrait nécessairement pointer une cible. Or, selon la thèse de Randall, la nature des œuvres plagiées par l'auteur colonisé serait dépourvue de signification. Selon nous, bien qu'elle lance des pistes très intéressantes quand aux rôles et fonctions de l'intertextualité dans un contexte donné, la théorie de Randall laisse d'importantes questions en plan. En envisageant le plagiat chez Aquin comme une forme de détournement, nous croyons être en mesure d'expliquer la raison pour laquelle ce dernier ne s'attaque pas plus à des œuvres faisant partie de la culture du colonisateur que d'autres. Selon nous, l'importance du lien que fait Randall entre la condition de colonisé et la « guérilla du plagiat » devrait logiquement impliquer un rapport entre l'objet plagié et la puissance colonisatrice. En d'autres mots, nous croyons que la condition de colonisé d'Aquin aurait dû pousser ce dernier à plagier des œuvres britanniques. Certes, Aquin puise chez Shakespeare dans *Neige noire* et *l'Antiphonaire* et chez Lord Byron dans *Prochain épisode*, mais il détourne également des œuvres de tous genres, styles et horizons : Balzac et Nabokov en littérature; Edgar de Bruyne et Baltrusaïtis en histoire et en art. Il détourne également des ouvrages scientifiques de psychologie et d'horlogerie. Dans notre troisième chapitre, nous nous pencherons plus avant sur la signification de détournements impliquant des ouvrages d'histoire de l'art, de psychologie et d'horlogerie. La variété des plagiats et détournements chez Aquin témoigne, toujours selon nous, d'une aliénation qui ne découle pas seulement d'une situation de colonisé mais, pour reprendre les mots de Freud, d'un « malaise dans la culture ». Malgré la perspective postcoloniale adoptée, Marilyn Randall note que ce sont des contraintes sociales et culturelles qui sont à l'origine de la pratique de la « guérilla du plagiat » :

> Le lien que nous établissons entre le contexte décolonisateur et la pratique du plagiat suggère donc la translation de structures et de contraintes sociales dans le contexte de conventions et de présupposés littéraires[82].

D'après Randall, le plagiat est une façon d'attaquer des structures sociales qui se trouvent reproduites dans la littérature et, d'une certaine manière, au sein de la culture. Dans son article « Retournement du détournement », Laurent Jeanpierre constate lui aussi le pouvoir révolutionnaire d'une pratique généralisée du plagiat :

> Dans un monde qui se débarrassait de la tradition, le plagiat a pu représenter une "utopie concrète". En absolutisant l'opération d'imitation qui était au principe de ce que Jacques Rancière appelle le "régime représentatif" des arts, l'apologie du plagiat visait à favoriser son basculement vers un nouveau régime où serait refusée "toute hiérarchie des sujets, des genres, des arts"[83].

En tant qu'attaque dirigée contre les règles qui régissent la propriété des représentations, le plagiat serait donc à la base de toute action révolutionnaire.

Bien que rien ne puisse prouver qu'Aquin ait en connaissance de cause et délibérément appliqué les théories situationnistes du détournement à l'intérieur de ses œuvres littéraires, la manière dont il emprunte, plagie et détourne certaines œuvres correspond tout à fait à la définition du détournement. Les enjeux idéologiques inhérents à cette pratique sont également très près des idées révolutionnaires d'Aquin. Car, comme le souligne Marilyn Randall, « [c]hez Aquin, les textes extra-littéraires [...] nous fournissent l'évidence d'une stratégie chargée d'une valeur politique révolutionnaire[84] ». En associant le plagiat chez Aquin au détournement situationniste, nous sommes en mesure de constater que cette pratique témoigne d'un conflit avec la culture en général. D'ailleurs, bien qu'il suggère que la pratique intertextuelle constitue un moyen de repousser ce conflit, Lamontagne remarque que « [...] l'écriture aquinienne, par la voie du travail intertextuel, se nourrit de son vertige spéculaire et parvient à retarder l'inéluctable affrontement avec la culture [...][85] ». Qu'il s'agisse d'une praxis défensive comme le suggère Lamontagne ou d'un acte offensif comme nous le laisse croire notre analyse, l'intertexte chez Aquin ne peut, selon nous, être considéré que comme un outil au service de la révolution.

---

[82] *Ibid.*, p. 204-205.
[83] Laurent Jeanpierre, « Retournement du détournement », *art. cit.*, p. 658.
[84] Marilyn Randall, « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat », *art. cit.*, p. 206.
[85] André Lamontagne, *Les mots des autres*, *op. cit.*, p. 145.

### 2.2 La dérive

Dans l'édition de 1977 de *Blocs erratiques*, René Lapierre termine la présentation du recueil par la question suivante : « Mais comment concevoir le sens de cette dérive[86]? » Omniprésente, tant dans l'œuvre romanesque que dans le journal de l'auteur, la dérive demeure, encore aujourd'hui, un thème peu étudié et dont la question du « sens » demeure sans réponse. C'est que la plupart des critiques d'Aquin n'ont vu dans ce mot qu'une métaphore pour exprimer un sentiment de vague à l'âme et une impression d'impuissance. Or, la dérive décrit avant tout un mode de déplacement. Un déplacement erratique en marge des lois régissant notre manière habituelle d'occuper l'espace. À la question posée par Lapierre, nous serions alors tenté de répondre par une autre question : Comment la « dérive aquinienne » pourrait-elle avoir une « sens »? Car, c'est précisément le caractère aléatoire de ce mode de déplacement et d'exploration de l'univers qui semble à l'origine des perspectives différentes sur le monde représentées dans l'œuvre d'Aquin.

#### 2.2.1 Pratique situationniste de la dérive

Dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste*, la dérive est définie comme suit : « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience[87]. » Or, le mode de déplacement que les situationnistes ont nommé « dérive » existe déjà, d'une certaine façon, chez Rousseau sous le nom de la promenade, puis chez Baudelaire et les romantiques sous les traits du flâneur et enfin, dans l'errance chez les surréalistes. Le caractère contemplatif et méditatif de la « dérive » chez ces précurseurs fait cependant place, chez les situationnistes, à une forme d'exploration à vocation scientifique.

Pour les situationnistes, plusieurs facteurs contribuent à l'aliénation du sujet. Parmi ceux-ci, il y a la manière dont l'espace est agencé. La géographie, les infrastructures mais aussi les différents types d'ambiance et d'atmosphère, conditionneraient notre manière de nous déplacer et d'habiter le territoire. La dérive serait donc un mode de déplacement

---

[86] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, textes rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Typo, 1998, p. 8.

[87] *Internationale Situationniste 1958-69*, recueil des 12 numéros de la revue, paris, Champ libre, 1975, p. 13.

susceptible de permettre, à celui ou celle qui la pratique, de prendre conscience de l'existence d'une « psychogéographie ». Dès 1956, dans le numéro 9 de la revue *Lèvres nues*, Debord propose une « Théorie de la dérive » :

> Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement [...] pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on le croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés[88].

Ainsi, la question de René Lapierre sur le « sens de la dérive » n'est peut-être donc pas très éloignée de la conception que les situationnistes se font de ce mode de déplacement. Car pour eux, le laisser-aller qui caractérise le mouvement de la dérive permet de découvrir que le « sens » est induit par certaines caractéristiques subtiles de l'environnement auxquelles nous ne portons habituellement pas attention. La dérive est donc l'adoption d'une position neutre. L'individu qui effectue une dérive urbaine serait, en ce sens, comme une bille qui se déplace selon le relief de la surface sur laquelle elle se trouve. Cependant, pour les situationnistes, le relief n'est pas seulement physique, il est aussi psychologique. Ainsi, les déplacements peuvent donc êtres influencés par les infrastructures (routes, bâtiments, escaliers, ponts) mais aussi par les différents types d'ambiance (festive, sérieuse, calme, angoissante) qui règnent dans les quartiers de la ville. Pour l'IS, la pratique de la dérive rend possible la réalisation de « relevés des articulations psychogéographiques » :

> Les enseignements de la dérive permettent d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne. Au-delà de la reconnaissance d'unités d'ambiance, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale, on perçoit leurs actes principaux de passage, leurs sorties et leurs défenses. On en vient à l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques[89].

Il existerait donc, dans un espace donné, des « plaques tournantes psychogéographiques », des intersections que la pratique de la dérive permettrait de mettre au jour. Ces charnières, ou pivots, permettraient de lier entre eux des espaces physiquement distants les uns des autres. Dans son ouvrage *Situations construites*, Jean-Louis Violeau souligne effectivement que, « [...] souhaitant relier entre eux les voisinages éloignés dans l'espace, la pratique de la dérive révèle la fragmentation de la ville, déjà à l'œuvre en cet après-guerre et qui ne fera

---

[88] Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 18.
[89] *Ibid.*, p. 20.

que s'accélérer par la suite[90] ». Ainsi, la dérive est une tentative de reconquête et de réunification de l'espace occupé au quotidien qu'un urbanisme fonctionnaliste a fragmenté et rendu aliénant. La psychogéographie, science situationniste sur laquelle nous aurons l'occasion de nous pencher plus avant dans la troisième section de ce chapitre, serait une étape dans le cheminement menant à un urbanisme unitaire.

En ce qui nous concerne, il ne faut pas perdre de vue que la dérive est avant tout un mode différent d'expérimentation du vécu permettant un changement de perspective sur le monde. Il s'agit en fait d'une manière subversive d'habiter un espace donné. Comme le souligne Debord, c'est en évitant d'utiliser les structures urbaines selon les fonctions pour lesquelles elles ont été créées, qu'il est possible de constater à quel point ces dernières sont contraignantes :

> La méthode de la dérive est donc la tentative de renverser les conditions qui font de l'individu un être habité, pour expérimenter, à partir d'un autre point d'approche, les structures qui, aujourd'hui, le contraignent et le conditionnent. C'est en définitive ce renversement de perspective qui permet l'intégration des structures, actuelles ou passées, des arts ou, comme dans ce cas, de l'urbanisme, en une construction supérieure du milieu, et qui fait immédiatement entrevoir les possibilités d'un jeu supérieur proprement là où les passions humaines ont été étouffées par les constructions que le système bourgeois a imposées[91].

On constate ici une grande cohérence entre la pratique de la dérive et celle du détournement. En fait, ces deux pratiques visent le même objectif de réappropriation du vécu. Elles visent également l'établissement de liens nouveaux entre des objets séparés. Enfin, ces pratiques sont supposées permettre l'utilisation du vécu comme matériau pour une construction éventuelle de situations.

### 2.2.2 Représentation de la dérive dans *Prochain épisode*

Dès la fin des années quarante, la dérive se manifeste à l'intérieur du journal intime tenu par Aquin. Dans *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Guylaine Massoutre souligne que, déjà à cette époque, « "[r]avissement", "dérive", "vagabondage", tels sont les thèmes développés dans le but de "libérer l'inspiration emprisonnée"[92]». On constate, entre autres, que dans le *Journal* d'Aquin, le mot « dérive » revient les 29 avril, 1er et 2 mai 1949. Trois ans plus

---

[90] Jean-Louis Violeau, *Situations construites [deuxième édition actualisée]*, Paris, Sens&Tonka, 2006, p. 40.
[91] Gianfranco Marelli, *L'amère victoire du situationnisme. Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste : 1957-1972*, Arles, Éditions Sulliver, 1998, p. 29.
[92] Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, p. 44.

tard, alors qu'il est à Paris, Aquin décrit, toujours dans son journal, certaines errances urbaines qui se rapprochent étrangement de la pratique de la dérive que Debord et les lettristes s'appliquent, au même moment, à théoriser. D'abord, à la page du 3 mars 1952, ce dernier écrit : « Il fait soleil sur Paris. Je me sens léger, vagabond, et marche comme un heureux désœuvré faisant ma joie d'un livre que je découvre, d'un rayon de soleil qui traverse la rue, de rien[93]. » Cette description ne saurait être qu'un événement isolé car, le 6 mars, on peut encore lire le compte rendu d'une dérive urbaine : « Je flâne dans les rues dans l'espoir inavoué que quelque chose m'arrivera; chaque matin au lever, je rêve d'une lettre ou d'une rencontre inespérée qui changera ma vie, la peuplera[94]. » Ce dernier exemple permet de lier les dérives d'Aquin à la recherche de quelque chose, à une ouverture et à une volonté de changement.

Le thème de la dérive occupe une place centrale dans *Prochain épisode*. Le lecteur y est en effet confronté dès la deuxième phrase du roman : « Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes[95]. » Par la suite, ce thème revient, comme nous le verrons, près d'une dizaine de fois à travers le texte. Présente également dans le *Journal* et dans *Neige noire*, la dérive, comme nous pouvons le constater dans l'exemple précédent, est liée, chez Aquin, à la découverte de perspectives différentes sur les choses. Pour ce dernier, la dérive permet d'accéder à un espace marginal d'où il est possible de constater sa condition d'aliéné : « Posté ainsi à la périphérie d'un champ de bataille, je ne surveillais rien d'autre que la progression de mon engourdissement et que ma dérive dans le fluide hypnotique du temps mort[96]. » Outre son engourdissement, résultat de son aliénation, le narrateur est en mesure d'observer que sa perspective est liée à la dérive. Situé en périphérie, donc en marge, il réalise que la conception du temps est en partie responsable de son aliénation, de son hypnotisation. Nous pouvons ainsi voir que la dérive est toujours associée à un mode de perception différent. Par conséquent, lorsqu'il est en dérive, le narrateur de *Prochain épisode* perçoit le temps différemment : « Et je dérive avec

---

[93] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 113.
[94] *Ibid.*, p. 114.
[95] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, 1995, p. 5.
[96] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 113.

d'autant plus de complaisance qu'à cette manœuvre je gagne en minutes ce que proportionnellement je perds en désespoir[97]. » La dérive est une marge à la fois spatiale et temporelle. Les passages où il est question de dérive sont aussi caractérisés par la lucidité :

> Ce soir, si je dérive dans le lit du grand fleuve soluble, si l'hôtel d'Angleterre se désagrège dans le tombeau liquide de ma mémoire, si je n'espère plus d'aube au terme de la nuit occlusive et si tout s'effondre aux accords de Desafinado, c'est que j'aperçois, au fond du lac, la vérité inévitable, partenaire terrifiant que mes fugues et mes parades ne déconcertent plus[98].

C'est donc en situation de dérive que le narrateur arrive, non seulement à faire face à sa « vérité inévitable » mais aussi à prendre conscience de l'existence d'un jeu de « fugues » et de « parades », voies d'évitement de cette vérité. Le mot « desafinado », qui peut signifier désaccordé mais aussi séparé, constitue un thème important sur lequel nous aurons bientôt l'occasion de revenir. Il importe toutefois de souligner le lien entre le constat d'une séparation, d'un désaccord et la dérive. Enfin, le mot dérive est lui-même dérivé à au moins une reprise dans *Prochain épisode*. C'est en fait l'utilisation d'un anglicisme qui permet à l'auteur d'attirer l'attention sur son mode de déplacement. Dans l'extrait suivant, l'auteur accorde le verbe anglais *to drive* au participe passé : « D'Aigle au château de Chillon, j'ai « drivé » comme un déchaîné [...][99]. » La présence de ce mot anglais, dérivé du mot dérive, ne saurait être le fruit du hasard. En ajoutant le « é » manquant, on découvre ainsi que le héros a non seulement « drivé comme un déchaîné » mais également « dérivé comme un déchaîné ». Dans *Prochain épisode*, la dérive est donc beaucoup plus qu'un simple thème lié à l'élément liquide. C'est à la fois une perspective, une recherche et une forme de conscience qui permet de se placer en périphérie, en marge d'un espace et d'un temps quotidien aliéné. Mais la dérive est aussi le moyen par lequel le narrateur arrive, à la manière des situationnistes, à relier des espaces physiquement séparés. Dans l'extrait suivant, la dérive permet au narrateur de lier entre eux divers lieux séparés dans l'espace :

> Douze mois d'amour perdu et de langueurs se sont abolis dans le délire fondamental de cette rencontre inespérée et de notre amour fou, emporté à nouveau vers la haute vallée du Nil, dans une dérive voluptueuse entre Montréal et Toronto, le chemin de la Reine Marie et le cimetière des Juifs portugais, de nos chambres lyriques de Polytechnique à nos rencontres fugaces à Pointe-Claire [...][100].

---

[97] *Ibid.*, p. 11.
[98] *Ibid.*, p. 29.
[99] *Ibid.*, p. 45.
[100] *Ibid.*, p. 26.

Encore ici, la dérive est associée à l'adoption d'un point de vue différent. Tout d'abord, on constate une perception particulière de l'espace. Les villes de Toronto et de Montréal ainsi que le chemin de la Reine Marie et le cimetière des Juifs portugais se trouvent reliés. Nous aurons l'occasion d'étudier cette conception particulière de l'espace plus en profondeur dans la prochaine partie du présent chapitre. La dérive entraîne également une perception différente du temps car « douze mois perdus » sont abolis. La dérive aquinienne est donc en plusieurs points semblable à la dérive situationniste : toutes deux permettent au sujet qui la pratique une perspective décentrée ainsi qu'une prise de conscience aiguë de certaines caractéristiques de l'environnement dans lequel il évolue.

### 2.2.3 La question de la perspective et du mouvement chez Aquin

En lisant Hubert Aquin, on remarque que le point de vue d'où ce dernier choisit d'observer un phénomène ou de raconter une histoire est en perpétuel déplacement. Qu'il s'agisse de son œuvre romanesque, de ses essais ou de son journal intime, la perspective que l'auteur adopte est semblable à celle d'un satellite en orbite. Les multiples références aux mouvements circulaires (spirales, courbes, révolution, boucles, etc.) que l'on retrouve dans *Prochain épisode* en sont un bon exemple. Dans *l'Antiphonaire*, *Trou de mémoire* et *Prochain épisode*, la multiplication des niveaux diégétiques permet à l'auteur de représenter, à l'intérieur d'une même histoire, plusieurs points de vue différents. Le titre de son recueil d'essais, *Point de fuite*, laisse entrevoir le type de perspective adopté par l'auteur. En dessin ou en peinture, le point de fuite est le point vers lequel semblent converger les droites parallèles. Si la perspective change, le point de fuite change également. En mathématiques, le point de fuite représente le point où deux droites parallèles fuyant à l'horizon semblent se rejoindre. Or, bien que l'on puisse le voir, ce point demeure toujours à distance, car, plus on avance vers lui, plus il recule vers l'horizon.

Chez Aquin, perspective, distance et mouvement sont liés de façon intrinsèque. En adoptant un mode d'observation dynamique de la réalité, il arrive en effet à garder une distance critique par rapport à ce qu'il observe. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent dans la dérive chez les situationnistes qui conçoivent ce mode de déplacement comme une méthode permettant d'expérimenter différemment certaines structures contraignantes :

> La méthode de la dérive est donc la tentative de renverser les conditions qui font de l'individu un être habité, pour expérimenter, à partir d'un autre point d'approche, les structures qui, aujourd'hui, le contraignent et le conditionnent. C'est en définitive ce renversement de perspective qui permet l'intégration des structures, actuelles ou passées, des arts ou, comme dans ce cas, de l'urbanisme, en une construction supérieure du milieu, et qui fait immédiatement entrevoir les possibilités d'un jeu supérieur proprement là où les passions humaines ont été étouffées par les constructions que le système bourgeois a imposées[101].

Comme le narrateur de *Prochain épisode* qui « [...] découvre, dans [s]a dérive, le dessous des surfaces [...][102] », Debord associe la dérive à un « renversement de perspectives ». Alexandre Amprimoz, dans son article « Le logocentrisme de *Prochain épisode* : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale », se penche sur la dérive chez Aquin :

> Il n'y a pas de regrets, pas de tentation de retour car "dans ma dérive" "je découvre". On passe ainsi à l'aspect positif de la phrase. Cette découverte est double. Il y a tout d'abord "le dessous des surfaces" c'est-à-dire les aspects décadents que l'on tâche de cacher dans la société qui a le pouvoir. On découvre aussi "l'image renversée des Alpes" c'est-à-dire cette Victoire (le V étant semblable à un A renversé) virtuelle qui deviendra le *Prochain Épisode* "quand les combats seront terminés" (p. 173)[103].

Amprimoz constate donc que cette dérive permet de découvrir « le dessous des surfaces » qui, selon lui, cache « les aspects décadents de la société qui a le pouvoir ». La découverte de structures de pouvoir et du caractère décadent de la société est précisément le but visé par la dérive chez les situationnistes. Certains critiques se sont d'ailleurs intéressés à la question du point de vue chez Aquin. Dans un article intitulé «Hubert Aquin et la perspective des singes», Jean-François Hamel soutient que les singes qui assistent au meurtre de Joan dans *Trou de mémoire* sont en fait une représentation d'un point de vue décentré, au même titre que l'anamorphose, un thème important du roman. Selon Hamel, les singes seraient une métaphore des communautés privées de parole et d'histoire :

> Au-delà du nationalisme défendu par Aquin, et l'on ne peut douter de la sincérité de son militantisme, *Trou de mémoire* donne à lire ce que la logique du Sujet-Nation laisse dans l'oubli, soit le fait que toute communauté ayant accédé à la parole et à l'histoire maintient dans le règne de la voix, du gémissement et de la douleur une autre communauté à venir. La perspective des singes, c'est précisément la mémoire du politique que les esthétiques du Sujet-Nation risquent de trahir en prétendant résoudre une fois pour toutes le conflit qui occupe le présent.[104]

---

[101] Gianfranco Marelli, *L'amère victoire du situationnisme*, *op. cit.*, p. 29.
[102] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 5.
[103] Alexandre Amprimoz, « Le logocentrisme de *Prochain épisode* : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale » dans *Présence francophone*, no 10, printemps 1975, p. 95.
[104] Jean-François Hamel, «Hubert Aquin et la perspective des singes», dans *Contre-jour. Cahiers littéraires*, dossier «Politique et littérature», sous la direction de Martin Jalbert, no. 8 (décembre 2005), p. 117.

La perspective des singes dans *Trou de mémoire* est donc une perspective de la marge et d'un perpétuel devenir. Le fait que les singes soient enfermés dans des cages contraint ces derniers à une perspective statique, en opposition avec la perspective dynamique que permet la dérive. Cette perspective est celle d'une communauté aliénée réduite à la condition de spectateur. Enfin, comme le souligne Hamel, la mise en scène du point de vue des singes peut être interprétée comme une critique des discours dominants qui, à la longue, viennent à être perçus comme des vérités.

### 2.3 Psychogéographie et urbanisme unitaire

Le concept de psychogéographie est un prolongement de la pratique de la dérive qui, comme nous l'avons vu, est avant tout un mode d'exploration de l'espace. La psychogéographie consiste en l'interprétation des informations recueillies au cours d'une dérive.

#### 2.3.1 Les concepts de psychogéographie et d'urbanisme unitaire

Le mot psychogéographie fut inventé par le groupe lettriste au début des années cinquante pour désigner l'étude des effets de l'aménagement d'un espace donné sur la psychologie des sujets qui y évoluent. Ce nom, ainsi que l'adjectif qui s'y rattache, sont définis dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste* :

> Psychogéographie : Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus[105].
>
> Psychogéographique : Relatif à la psychogéographie. Ce qui manifeste l'action directe du milieu géographique sur l'affectivité[106].

Bien que les situationnistes ne soient pas les premiers à s'intéresser à l'influence de l'aménagement de l'espace sur le psychique, le groupe de Debord fut le premier à saisir le potentiel révolutionnaire d'une cartographie psychogéographique. Dans son livre *L'amère victoire du situationnisme. Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste : 1957-1972*, Gianfranco Marelli réussit à faire une synthèse remarquable des enjeux relatifs à la psychogéographie :

---

[105] *Internationale Situationniste 1958-69, op. cit.*, p. 13.
[106] *Id.*

> L'analyse psychogéographique du territoire consiste en un usage de lois scientifiques qui permettent d'étudier et, surtout, de représenter sous forme de cartographie, les expériences et les comportements que l'espace suscite à l'individu; il s'agit, si l'on peut dire, d'une nouvelle topographie qui, au lieu de figurer les limites géographiques du territoire, représente sous forme de "lignes de création", les limites psychiques qu'un milieu d'habitation impose aux comportements affectifs des habitants, dans le but de réduire toujours plus ces limites que crée le système capitaliste dans sa production de l'espace. Cette analyse confirmerait l'importance que la "production de l'espace" occupe dans l'administration du pouvoir par la classe dominante. En effet, cette même réalité quotidienne, si elle est interrogée avec les méthodes de l'analyse psychogéographique, atteste que l'ordre capitaliste a intentionnellement construit le milieu d'habitation en conformité avec les exigences de production et de consommation du système économique, et aucunement d'après les besoins des gens[107].

Dans son analyse, Marelli souligne que, selon une perspective situationniste, l'espace n'est pas quelque chose d'accessible, de disponible et de présent mais bien le résultat d'un travail, d'une production. L'espace n'est donc pas un bien commun. Il appartient à ceux qui ont le pouvoir de l'aménager. Selon l'IS, l'aménagement de l'espace est une façon pour les autorités en place d'établir des structures imposant diverses contraintes à la population. La psychogéographie permettrait de montrer que certaines règles régissent la production de l'espace et que ces règles ne sont pas dictées par les gens qui occupent cet espace mais bien par la minorité qui détient le pouvoir. L'étude psychogéographique d'un espace donné précède ainsi la réalisation d'une cartographie représentant le type d'influence qu'exercent certains quartiers, coins, rues, etc., au cœur d'une ville. Dans une métagraphie réalisée en 1952, Ivan Chtcheglov tente de représenter différentes atmosphères de la ville de Paris en prenant une carte du réseau de transport en commun de la ville sur laquelle il colle des sections découpées de diverses mappemondes. Ainsi, on peut voir qu'à l'intérieur de la capitale française, Chtcheglov identifie des quartiers qui sont psychogéographiquement liés au Canada, au Japon, à l'Afrique, à l'Australie, au Mexique, au Groenland, à la Chine, aux Indes, etc. Merlin Coverley, dans *Psychogeography*, constate que de telles cartes modifiées, où des parties de cartes sont collées sur une autre carte, permettent d'illustrer la manière dont il est possible d'échapper au contrôle de l'espace produit sur l'individu :

> The production of psychogeographical maps, or even the introduction of alterations such as more or less arbitrarily transposing maps of two different regions, can contribute to clarifying certain wanderings that express not subordination to randomness but complete *insubordination* to habitual influences[108]...

[107] Gianfranco Marelli, *L'amère victoire du situationnisme*, *op. cit.*, p. 28-29.
[108] Merlin Coverley, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials, 2006, p. 90-91.

La dérive serait d'abord une pratique qui permettrait de relever sur le terrain de quelles façons l'aménagement de l'espace influence le comportement des individus. La psychogéographie serait la somme des informations ainsi recueillies par rapport à un endroit donné. Il serait alors possible de représenter à l'aide d'une carte les endroits susceptibles de provoquer telle ou telle ambiance. Enfin, l'urbanisme unitaire serait l'application pratique des découvertes offertes par l'étude psychogéographique. L'urbanisme unitaire est en fait une forme d'aménagement urbain idéal où la production de l'espace dépendrait des besoins des gens et non d'intérêts particuliers et économiques. Dans le premier numéro de la revue *Internationale Situationniste*, l'urbanisme unitaire est décrit comme une « [t]héorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement[109] ». C'est Ivan Chtcheglov, sous le pseudonyme de Gilles Ivain qui, dans un texte intitulé *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, rédigé en 1953-1954 et publié en 1958 dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*, fut le premier à entrevoir un mode de production de l'espace différent :

> Cette vision nouvelle du temps et de l'espace qui sera la base théorique des constructions à venir, n'est pas au point et ne le sera jamais entièrement avant d'expérimenter les comportements dans des villes réservées à cet effet, où seraient réunis systématiquement [...] des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir. [...] Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre par hasard dans la vie courante. Quartier Bizarre — Quartier Heureux — Quartier Noble et Tragique (pour les enfants sages) — Quartier Historique (musée, écoles) — Quartier Utile (hôpital, magasin d'outillage) — Quartier Sinistre [...][110].

L'urbanisme unitaire, qui demeure une conception utopique dont les liens avec l'œuvre de Thomas More mériteraient d'être approfondis, permettrait aux individus d'habiter l'espace selon les sentiments qu'ils souhaiteraient éprouver. Il s'agirait en effet d'aménager l'espace afin d'éprouver des émotions choisies « à la carte ». L'urbanisme unitaire se veut en fait une réponse radicale à l'urbanisme fonctionnaliste mis en place à Paris et ailleurs dans le monde après la guerre. Les situationnistes réagissent à la destruction de quartiers entiers possédant des ambiances particulières et de riches pouvoirs d'évocation. Cette époque est marquée par un réaménagement urbain caractérisé par la construction massive de H.L.M., par l'apparition des banlieues-dortoir où sont entassés les immigrants et la classe ouvrière,

---

[109] *Internationale Situationniste 1958-69, op. cit.*, p. 13.
[110] *Idid.*, p. 18-19.

et enfin par l'utilisation généralisée du béton. Le modèle des « unités d'Habitation » conçues par Le Corbusier, où le citoyen de la banlieue se trouve confiné à l'occupation d'une case anonyme à l'intérieur d'un immense complexe de béton à l'intérieur duquel tout l'espace est aménagé en fonction de son utilité, constitue probablement l'exemple le plus frappant de ce que les situationnistes dénoncent. L'urbanisme unitaire serait en définitive un mode d'aménagement de la ville qui faciliterait la rencontre entre les individus et qui permettrait l'occupation d'un espace produit en fonction du bien-être collectif.

### 2.3.2 Géographie et conception de l'espace chez Aquin

L'œuvre romanesque d'Hubert Aquin regorge de noms de lieux et de descriptions d'espaces associés à des émotions et des sentiments. Qu'il s'agisse de la Suisse et du Québec dans *Prochain épisode* ou de la côte ouest américaine dans *l'Antiphonaire*, on remarque dans les romans d'Aquin une conception très particulière de l'espace. La géographie aquinienne est en effet caractérisée par de multiples associations entre différents lieux qui, bien que séparés dans l'espace, semblent pour l'auteur être émotionnellement ou psychologiquement reliés. Anthony Wall dans son ouvrage *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, en plus de souligner la quantité impressionnante de lieux géographiques, constate, entre autres, les liens établis par Aquin entre la Suisse et le Québec dans *Prochain épisode* :

> Dans *Prochain Épisode*, pour la première fois dans les écrits romanesques d'Aquin, s'affiche une prolifération remarquable de cadres géographiques, trait qui sera retenu dans les trois romans suivants. *Prochain Épisode* oblige le lecteur à faire la navette entre le Québec et la Suisse, mais il y aura aussi des escales intéressantes par ailleurs. Les cadres géographiques s'intègrent étroitement à toutes les isotopies importantes du texte, s'agglutinant autour de quelques noyaux thématiques. Autour de certains réseaux sémantiques spécifiques au texte, autour des personnages énigmatiques du roman[111].

D'emblée, Wall constate que la géographie dans *Prochain épisode* constitue une structure, un réseau permettant de décoder certains thèmes et d'accéder à un univers sémantique spatialement codé. Dans un article intitulé « Spatio-Analyse de *Prochain Épisode* », Louis Lasnier affirme qu'« [u]ne situation spatio-affective apparente et latente, un réseau symbolique où la forme du décor recèle un contenu caché [...] détermine la forme du livre

[111] Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, *op. cit.*, p. 67.

et son contenu [...][112] ». L'espace aquinien est donc investi par une dimension affective qui se présente sous la forme d'un réseau. Dans *Prochain épisode*, on constate que, pour le personnage en dérive, certains lieux semblent comporter des pentes psychogéographiques ascendantes et d'autres descendantes. Certains lieux sont hostiles au personnage et ce dernier ne s'y aventure que très peu et lorsqu'il le fait, ses déboires se traduisent par des culs-de-sac narratifs. Le bois de Coppet, par exemple, est un lieu où le narrateur est incapable de mener à terme sa mission qui est de tuer H. de Heutz. Avant même d'y arriver, le narrateur doute qu'il s'agisse bien du bon endroit : « Je deviens perplexe. Ce bout de route ne conduit pas à la petite forêt où je veux aller, du moins j'en doute[113]. » Ce « bois charmeur[114]» n'est pas un bois charmant. L'adjectif est en effet associé au personnage de H. de Heutz, dont le « charme maléfique[115] » réussit à plonger le narrateur dans une « transe profonde[116] ». Le bois de Coppet est donc un espace qui demeure sans issue. D'autres endroits, par contre, constituent des plaques tournantes psychogéographiques permettant de relier entre eux des lieux qui sont séparés dans l'espace. Dans une entrevue accordée à Anne Gagnon, intitulée « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », Aquin souligne l'existence de ces plaques tournantes à l'intérieur de son roman :

> Admettons que je sois un autre et que j'essaie de comprendre *Prochain épisode*, je pourrais chercher à comprendre la genèse du livre et être mystifié par certaines constantes. Par exemple, les deux niveaux de l'histoire sont tout de suite établis dès le début. C'est donc dire que vraisemblablement, l'un des niveaux ne pourra sauter en chemin. De même, il y a deux ou trois plaques tournantes, en terme spatial, comme le château d'Echandens, qui sont établies bien solidement avec beaucoup de références. Ce sont des espèces de charnières[117].

Parmi les autres plaques tournantes, l'Hôtel d'Angleterre constitue un carrefour très important qui revient à plusieurs reprises dans le roman et qui est en lien psychogéographique avec plusieurs autres endroits. Parfois, ces liens prennent la forme d'un réseau complexe. Par exemple, à un certain moment, le narrateur associe l'Hôtel de la Paix à la prison de Montréal : « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège

[112] Louis Lasnier, « Spatio-Analyse de *Prochain Épisode* » dans *Le Québec littéraire*, no. 2, Hubert Aquin, 1976, p. 33.
[113] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 72.
[114] *Ibid.*, p. 83.
[115] *Ibid.*, p. 83.
[116] *Ibid.*, p. 84.
[117] Anne Gagnon, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », entrevue parue originalement dans *Voix et Images 1975* puis dans *Hubert Aquin en revue*, sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Coll. De vives voix) publié en collaboration avec Voix et images, 2006, p. 13.

social du F.L.N., à quelques pas de la prison de Montréal, siège obscur du F.L.Q. [...][118]. » Puis, un peu plus loin, la prison de Montréal se trouve reliée au château de Chillon : « [C]ette masse chancelante qui obstrue mon champ de vision, est-ce la prison de Montréal ou le château de Chillon [...][119]. » On retrouve aussi dans le roman un grand nombre de liens moins complexes unissant seulement deux espaces. En effet, dès l'incipit de l'ouvrage, on remarque l'association entre Cuba et la Suisse : « Cuba coule en flamme au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses[120]. » Bref, *Prochain épisode* regorge de ce genre d'associations qui permettent de voir chez Aquin une conception de l'espace qui se rapproche beaucoup de la psychogéographie situationniste.

D'importants liens psychogéographiques existent également dans *Neige noire*. D'abord, le personnage de Nicolas Vanesse décrit un rêve dans lequel il imagine une enclave italienne en Laponie : « La ville a été construite selon un plan concentrique. Les avenues partent du centre comme des rayons, les rues sont circulaires et recoupent les avenues. La place centrale est un vrai chef d'œuvre[121]... » Cette enclave n'est pas seulement présentée en tant que ville à l'urbanisme particulier, elle est aussi liée à un travail de cartographie : « L'enclave italienne conduit à la facticité du Spitzbergen qui mène, par induction, aux massifs crevassés de l'Alaska, plantés dans la mer de Barents par un cartographe délirant[122]... » Comme nous l'avons déjà mentionné, chez Aquin, la dérive a surtout été étudiée en lien avec l'eau. Or, ce rapprochement peut nous servir à étudier les concepts de dérive et de psychogéographie situationnistes. Dans *Neige noire*, l'élément liquide, auquel est associée la dérive, permet de relier des lieux géographiquement séparés :

> Une certaine solennité doit imprégner cette approche du Spitzbergen en bateau. Les images n'ont pas de sens second, mais ce sont les images mêmes d'une cérémonie nuptiale dérivée. Ce qu'elles contiennent — glaces flottantes, tempête, musique marine, nuit de noces sans noirceur, soleil inapaisable, course lente vers l'absolu — sont autant d'éléments des phases du rite nuptial. Le couple, isolé mais surveillé, est à l'image du *Nordnorge* : partiellement immergé dans la mer de Barents et communiquant par elle avec toutes les mers, avec tous les fleuves, avec tous les affluents des fleuves et avec toutes les mers intérieures, jusqu'à Montréal et Sault Sainte-Marie et, par le Mississippi, jusqu'à Natchez-under-the-Hill non loin de Memphis[123].

---

[118] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 16.
[119] *Ibid.*, p. 30.
[120] *Ibid.*, p. 5.
[121] Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1974, p. 144.
[122] *Ibid.*, p. 145-146.
[123] *Ibid.*, p. 80-81.

Dans cet extrait, on constate d'abord la présence du thème de la cérémonie nuptiale. Or, ce rituel qui marque l'union est associé à une dérive. Les océans, les mers, les fleuves et rivières forment quant à eux un réseau permettant de lier le Spitzbergen, Montréal, Sault Sainte-Marie et Natchez-under-the-Hill. Ces endroits sont effectivement unis comme les mariés du roman, mais il s'agit d'une « nuit de noces sans noirceur » et le couple est « isolé mais surveillé ». La signification de cette union demeure donc ambiguë. Le couple est séparé, isolé, et en même temps surveillé, exposé à la lumière du soleil de nuit et aux regards.

Chez Aquin, la façon d'habiter et de représenter l'espace suscite plusieurs questions. Par exemple, à la page du 4 avril 1962 du *Journal*, on trouve une réflexion sur le travail d'écriture d'un roman qu'il souhaite entreprendre. On constate, dans l'extrait suivant, le vif intérêt du futur auteur pour ce qu'il nomme le « dépaysement vertical » :

> Le dépaysement doit émaner non pas d'une volonté d'exotisme chez le romancier. Ce dont je rêve est plutôt le contraire : je veux dépayser mon lecteur par mon propre enracinement, non pas par mon exil. Somme toute, je veux un dépaysement vertical qui ne soit en rien lié à la surface de la terre. Comment, alors, dépayser avec ce qui est connu, courant et ne comporte aucun déplacement hors du milieu ambiant connaturel. Ce problème de dépaysement me paraît essentiel en littérature : du moins, j'en fais mon énigme — mon défi[124].

La psychogéographie constitue précisément un moyen de redécouvrir et de représenter des espaces connus qui permettent un dépaysement sans déplacement. D'ailleurs, la notion de « dépaysement vertical » est abordée par Merlin Coverley dans son ouvrage *Psychogeography* :

> This obsession with the occult is allied to antiquarianism that views the present through the prism of the past and which lends itself to psychogeographical research that increasingly contrasts a horizontal movement across the topography of the city with a vertical descent through its past.[125]

Comme nous venons de le voir, la conception de l'espace dans les romans d'Hubert Aquin est intimement liée aux effets que produit cet espace sur la psychologie des personnages. Certains lieux comme Cuba, la Suisse et le Québec comportent des plaques tournantes permettant à l'action de se déplacer en demeurant dans un même endroit sans sentiment de dépaysement. Dans sa critique de *Prochain épisode* parue dans le *Devoir* du 13 novembre

---

[124] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 236-237.
[125] Merlin Coverley, *Psychogeography*, *op. cit.*, p. 14.

1965, Jean Éthier-Blais parlait déjà d'une « poésie qui sourd de la géographie mentale d'un homme civilisé[126]». Suite à notre analyse, nous pouvons préciser l'intuition de Jean Éthier-Blais en qualifiant la géographie des romans d'Aquin de psychogéographie.

### 2.3.3 Représentation de la ville chez Aquin

La ville et ses représentations sont omniprésentes dans les romans d'Hubert Aquin. Dans *Prochain épisode*, l'auteur mentionne notamment les noms des villes de Genève, Lausanne, Zurich, Bâle, Québec, Montréal, Ottawa et Toronto. Dans cette liste incomplète, Montréal occupe une place centrale en jouant, d'une certaine façon, le rôle d'un pivot. Chez Aquin, l'espace urbain constitue en effet un réseau complexe que plusieurs critiques ont tenté d'interpréter.

Dans un article intitulé « L'espace comme métaphore de la mémoire dans *Le Petit Livre avalé* d'Anne Walter », Léon Ploegaerts et Marc Vachon soulignent l'importance de la ville de Montréal, de son architecture et de son urbanisme chez des auteurs comme Patrick Straram et Hubert Aquin :

> Depuis plusieurs décennies, Montréal a pris une place grandissante dans la littérature au Québec. Des romans urbains de Gabrielle Roy à ceux de Christian Mistral en passant par les œuvres de Hubert Aquin ou de Patrick Straram, la ville se dessine dans la mouvance du temps et de l'espace, et sa géographie s'inscrit dans l'archéologie de sa mémoire. Tels des dépôts stratigraphiques, les descriptions littéraires des lieux laissent les traces d'un espace géographique urbain sans cesse remanié par ses occupants successifs[127].

La géographie de Montréal dont parlent ici Ploegaerts et Vachon se rapproche davantage de la psychogéographie que d'une simple étude géologique du terrain. Selon eux, la mémoire que portent les lieux marque et façonne la surface de la ville. Les descriptions littéraires de Montréal d'auteurs comme Straram et Aquin constituent donc pour Ploegaerts et Vachon une source importante d'informations quant aux transformations subies par la ville. Dans son ouvrage *Superposer. Essais sur les métalangages littéraires*, Anthony Wall souligne, lui aussi, l'importance de Montréal dans l'œuvre d'Aquin :

---

[126] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. LXVI.

[127] Léon Ploegaerts et Marc Vachon, « L'espace comme métaphore de la mémoire dans *Le Petit Livre avalé* d'Anne Walter » dans *Voix et Images*, vol. XXII, n° 1 (64), automne, p. 106.

> Montréal, on le sait, apparaît partout dans l'écriture romanesque d'Hubert Aquin. Comme une sorte de mémoire dans le texte, il [*sic*] est toujours là, même quand nous sommes ailleurs. Cette ville est le masque dont se revêt une mémoire carnavalesque qui déborde de partout. Comme ville centralisatrice de nombreux réseaux sémantiques du texte, Montréal semble alors présent [*sic*] même quand on parle d'autre chose et d'autres endroits. Elle n'apparaît donc jamais seule[128].

Montréal serait donc dans les romans d'Aquin ce que les situationnistes appellent une plaque tournante psychogéographique. Pour ces derniers, ces espaces particuliers sont des lieux de passages, des endroits qui sont liés à d'autres lieux desquels ils sont géographiquement séparés. Chez Aquin, il semble que certaines villes entières soient reliées de manière psychogéographique. Wall constate en effet que Montréal joue le rôle de pivot sémantique, qu'elle opère, à la manière d'une gare de triage, de multiples redirections de signification :

> Lire Montréal dans le roman d'Hubert Aquin, cela nous oblige à tenir compte de l'entre-deux qui l'empêche de rester sur place, voire de rester à sa place. Masque effronté mais aussi métaphore mal élevée, Montréal se donne à lire dans son besoin profond de se joindre à tout ailleurs dans le temps et à tout autre moment dans l'espace. [...] Montréal devient dès lors une ville métaphorique à la Paracelse, complexe sémantique où la métropole représente tout le pays et où la ville dans son présent reprend tout le passé et tous les ailleurs temporels auxquels on la juxtapose[129].

Comme le souligne Wall, chez Aquin, Montréal est située dans un entre-deux. Dans *Prochain épisode*, on constate en effet la récurrence d'espaces interstitiels : « Entre Pointe-au-Chêne et Montebello[130] », « Entre Acton Vale et Tingwick », « Entre Acton Vale et Richmond[131]. » C'est précisément dans cet espace mitoyen, dans cet entre-deux qui ne sépare pas mais qui lie certaines villes, qu'il est possible de percevoir une unité dans le monde chez Aquin. L'interstice n'est donc pas une division mais le lieu où il est possible de rassembler le « séparé ».

Parmi les différents textes d'Hubert Aquin, « Essai crucimorphe », paru dans un numéro de *Liberté* intitulé « Montréal : essai de situation », constitue une critique de l'urbanisme qui n'est pas sans rappeler, non seulement le ton, mais aussi les arguments de la critique situationniste de la ville. Dans ce texte, paru un an avant la rédaction de

---

[128] Anthony Wall, *Superposer. Essais sur les métalangages littéraires*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. Théorie et Littérature, 1996, p. 81.
[129] Anthony Wall, *Superposer*, *op. cit.*, p. 86.
[130] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 73.
[131] *Ibid.*, p. 137.

*Prochain épisode*, Aquin s'applique en effet à critiquer la Place Ville-Marie qui, durant les années 1960, constitue un des principaux symboles de modernité et de réussite économique au Québec. Pour l'écrivain, ce bâtiment est à l'image du vide ressenti au cœur de la ville :

> La Place Ville-Marie est une sorte de concentration exceptionnelle de néant. Ou plutôt, elle reflète le néant urbain encore mieux que la maison unifamiliale pour familles désunies, qui prolifère dans nos banlieues[132].

Dans cet extrait, Aquin fait le lien entre l'aménagement de la ville et l'angoissante impression de vide et de vacuité qui y règne. Pour lui, la ville contemporaine est synonyme de néant. La comparaison avec la maison de banlieue permet de voir que le néant dont il parle est en fait lié à l'espace de plus en plus infranchissable qui s'installe entre les individus. Si les maisons unifamiliales des banlieues sont le reflet de l'éclatement de la famille, la Place Ville-Marie est, pour Aquin, le reflet du manque d'unité au sein de la ville contemporaine. Derrière le ton sarcastique employé par l'auteur, qui n'est pas sans rappeler celui de certains textes situationnistes, se cache une argumentation construite sur la négation :

> La Place Ville-Marie n'existe pas. Elle constitue une volumineuse pétition de principe et son onomastique d'ailleurs n'est, à cet égard, qu'un agent confusionnel. En effet, il est question de la croix et aussi de Marie qui, précisément, n'a pas été crucifiée. Cela démontre assez clairement l'ambiguïté ontologique du Montréal moderne : notre ville n'est pas tout à fait à l'image de ceux qui l'habitent, ni même un reflet de ceux qui la possèdent[133].

La critique que fait Aquin du nom même de la Place Ville-Marie trouve écho dans un article paru dans le numéro 23 de *Potlatch* paru en octobre 1955. Dans cet article, les lettristes proposent en effet l'effacement de tous les noms de rue qui comportent une allusion à la religion, comme par exemple le vocable « saint ». Mais, dans cet extrait, ce qui rejoint encore davantage la critique de l'urbanisme telle que formulée par les situationnistes est le fait qu'Aquin constate que la « ville n'est pas tout à fait à l'image de ceux qui l'habitent ». En fait, pour ce dernier, cet immeuble construit en forme de croix serait davantage un symbole mortuaire qu'un symbole de foi en l'avenir :

> La Place Ville-Marie a été construite en forme de ville morte : dessous sa grandeur orgueilleuse et christologique, des négociants se sont installés avec la même ferveur que les premiers chrétiens mettaient à descendre dans les catacombes[134].

[132] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 210.
[133] *Ibid.*, p. 210-211.
[134] *Ibid.*, p. 212.

Dans « Essai crucimorphe », Aquin critique donc autant l'urbanisme fonctionnaliste, dont la Place Ville-Marie est l'exemple montréalais par excellence, que l'oppression de la religion et qu'un système économique aux opérations douteuses qu'il faut pratiquer à l'abri des regards. Pour Aquin, la Place Ville-Marie est une construction hautement symbolique, et comme la révolution commence avec la destruction des symboles, cet immeuble devrait être détruit :

> [...] édifiée sur pilotis, prête déjà à s'effondrer, elle me fait rêver au spectacle merveilleux de son avalanche. Il me serait doux de voir ces quarante-deux étages de néant s'écrouler pour former une pyramide[135].

Nous aurons amplement le temps de développer les liens entre le rôle des symboles et la révolution au cours du troisième chapitre de ce mémoire. Malgré toute l'ironie qu'il contient, ce qu'il faut retenir de cet « essai de situation » paru à l'été 1963, c'est la position radicale adoptée par Aquin par rapport au symbole supposé représenter l'avenir d'une ville qui est la métropole d'une société en plein bouleversement. L'urbanisme fonctionnaliste que critique Aquin et qui a refaçonné le visage de Montréal durant les années 1960 et les années 1970 est aussi ce que tente de déconstruire l'urbanisme unitaire proposé par l'IS. Dans « Essai crucimorphe », derrière une ironie qui cache le malaise, Aquin pose un regard lucide et critique sur l'influence de l'aménagement de la ville sur les individus. La construction de la Place Ville-Marie et quelques années plus tard du parc olympique servira en effet de voile à la destruction massive d'immeubles anciens et de quartiers populaires. Au nom du fonctionnalisme, les urbanistes et les architectes de la Révolution tranquille ont contribué à la destruction de quartiers entiers de Montréal qui possédaient à la fois leur unité propre et un grand potentiel d'ambiance.

## 2.4 Construction de situations

Le mot situation, d'où les situationnistes tirent leur nom, décrit soit un point dans l'espace, soit un événement se déroulant dans le temps ou alors les deux simultanément. Selon l'IS, c'est en créant lui-même les événements et le contexte dans lequel il évolue que l'individu peut se soustraire aux diverses contraintes qu'il vit au quotidien. Comme les structures contraignantes font partie de la vie quotidienne, c'est au niveau de la vie de tous

---

[135] *Ibid.*, p. 213.

les jours qu'il faut agir pour se débarrasser de ces dernières. En construisant délibérément les diverses situations vécues, il serait possible, toujours selon l'IS, de reprendre le contrôle de son existence.

### 2.4.1 Construire des situations

Dans un article de la revue *Potlatch,* paru en août 1954 et intitulé « ...une idée neuve en Europe », on peut déjà entrevoir les grandes lignes du projet situationniste :

> La *construction de situations* sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus. À cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influenciel, une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes[136].

Cette « idée neuve » consiste donc à transformer la façon dont sont vécues les situations qui jalonnent l'existence. Par exemple, la notion de jeu ne serait pas seulement reléguée aux moments de loisirs mais elle ferait partie de tous les moments de la vie au quotidien. Cette idée se précise dans le « Rapport sur la construction des situations » rédigé par Debord en 1957 :

> Le but le plus général doit être d'élargir la part de non-médiocre de la vie, d'en diminuer, autant que possible, les moments nuls [...] Le jeu situationniste se distingue de la conception classique du jeu par la négation radicale des caractères ludiques de compétition, et de séparation de la vie courante[137].

Selon l'IS, la plupart des situations vécues au quotidien ne sont qu'une suite de contraintes qui visent à maintenir la population dans une condition d'aliénation. Qu'il s'agisse du temps du travail épuisant pour le corps ou du temps des loisirs passé à récupérer suite à ces efforts, le temps ne semble jamais être à la disposition de tous et chacun. Aucune unité ne subsiste dans la façon dont le temps est vécu et ce, tant au niveau individuel qu'au niveau collectif. Chacun vivant à l'intérieur d'un temps séparé, il devient de plus en plus difficile d'interagir avec les autres. Le jeu est par conséquent très important, car il permet de quitter le rôle du spectateur pour investir celui de l'acteur. Comme pour le jeu scénique, le jeu situationniste vise l'élimination de la rivalité et de la compétition. Cependant, le jeu situationniste n'est pas relégué à des moments précis, planifiés et séparés des moments de la vie quotidienne. Il est à la base d'une conception de la vie au sein de laquelle toute

---

[136] Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, *op. cit.*, p. 21.
[137] *Ibid.*, p. 62.

contrainte qui ne dépend pas des besoins vitaux et essentiels de l'existence doit être éliminée.

### 2.4.2 Construction de situations chez Hubert Aquin

Tant dans *Prochain épisode* que dans le *Journal*, on constate la présence d'un sentiment d'ennui profond face au quotidien. Dans *Prochain épisode*, le personnage-narrateur espère en effet que quelque chose se produise afin de briser cet ennui :

> Ah, que l'événement survienne enfin et engendre ce chaos qui m'est vie! Éclate événement, fait mentir ma lâcheté, détrompe-moi[138]!

Dans son *Journal*, Aquin mentionne que, pour se sentir inclus dans le monde, il doit d'abord prendre part à la dynamique de ce « système cosmologique imprévisible ». Ce dernier fait également part du sentiment d'impuissance qu'il éprouve quant à sa possibilité « d'inventer des situations nouvelles » :

> Je suis malade au point de ne plus comprendre mon insertion dans le monde à moins que ce dernier, système cosmologique imprévisible, ne m'attire dans des pièges ou ne me crée des situations nouvelles que je suis devenu incapable d'inventer seul[139]!

L'auteur constate donc qu'il est pris au piège dans une existence quotidienne et routinière qui est source d'aliénation. La référence aux mouvements des astres que fait Aquin permet de mieux comprendre le sens de cette interprétation. D'une part, il existe une mécanique céleste imperturbable qui régit, à la manière d'un mouvement d'horlogerie, le déplacement des planètes. Ce premier type de mouvement peut être associé à celui de la vie quotidienne où chaque geste est prévu et réglé d'avance. Le deuxième type de mouvement est celui des corps comme les météorites ou astéroïdes dont les déplacements demeurent imprévisibles et risquent d'interférer avec d'autres corps. Ce type de mouvement erratique, qui peut être associé à la dérive, est le type de déplacement qui est le plus susceptible de créer des situations nouvelles.

### 2.4.3 L'écriture de *Prochain épisode* : une « situation construite »

Chez Hubert Aquin, le désir d'écrire un roman précède de plus d'une quinzaine d'années la rédaction de *Prochain épisode*. Bien qu'il ait rédigé *Les Rédempteurs* en 1952

---

[138] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 133.
[139] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 239.

et *L'invention de la mort* en 1959, le résultat ne semble pas être à la hauteur de ses ambitions. Dans le *Journal*, on peut lire à maintes reprises à quel point ce désir le ronge. Une grande partie de ce que l'on peut y lire est en fait une suite de questions et de réflexions sur le projet d'écriture d'un roman. Le 22 août 1961, Aquin y écrit :

> Si je me dévoilais! Si, au fond, je racontais tout simplement l'histoire lamentable d'un homme impuissant, dégoûté, privé d'âme, épris de grandeur mais condamné à la réalité. L'histoire d'un homme qui vivrait toujours en dessous : qui rêve de transe, de possession, de voyage, et stagne sur place. L'histoire de l'écrivain qui peine pour trouver son histoire et qui vit en deçà de ce qu'il imagine[140].

Ce n'est que trois ans plus tard qu'Aquin réussira à réaliser son projet d'écriture d'un roman. Ce succès ne peut être dissocié du contexte particulier dans lequel il s'est alors retrouvé. C'est en effet au cours de sa détention à l'Institut psychiatrique Albert-Prévost qu'Aquin réussit enfin, à l'âge de 34 ans, à écrire son premier roman. On se rappellera que le 18 juin 1964, Aquin avait fait parvenir aux journaux montréalais une lettre dans laquelle il annonçait sa décision de prendre le maquis afin de combattre les « ennemis de l'indépendance » en tant que terroriste à la tête d'une cellule nommée l'Organisation Spéciale. Un mois plus tard, Aquin est arrêté à bord d'une voiture volée. Par le biais de son avocat, Aquin affirmera que son geste est un symptôme de « dépression suicidaire ». Cependant, une fois interné, il affirmera qu'il n'est pas malade. Cette position ambiguë n'a pas manqué de soulever plusieurs questions quant aux raisons du séjour de l'auteur en prison. Dans la présentation de l'édition critique de *Prochain épisode*, Jacques Allard mentionne que, « [...] selon André Major, Aquin aurait pu prendre le maquis pour écrire *Prochain épisode* [et que] de son côté, André d'Allemagne (co-fondateur du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale) évoque la possibilité que l'écrivain se soit fait arrêter pour ne plus avoir à militer [...][141] ». Dans une entrevue accordée à Anne Gagnon en 1975 pour *Voix et Images*, une des réponses d'Aquin permet de supposer que son séjour en prison n'est pas sans lien avec sa difficulté d'écrire un roman :

> -Voix et Images : Oui, vous étiez en prison à ce moment-là.
>
> -Hubert Aquin : Là, j'étais sûr de l'écrire[142].

---

[140] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 220.
[141] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. XIX.
[142] Anne Gagnon, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », *art. cit.*, p. 14.

Cette réponse d'Aquin laisse entendre que son internement et la suite des événements qui l'y ont mené, sont directement liés au projet d'écriture d'un roman. Selon nous, le contexte de rédaction de *Prochain épisode* correspond à une forme de situation construite. En effet, pour rédiger son premier roman, Aquin semblait avoir précisément besoin de se trouver dans la situation qui fut la sienne à l'Institut Albert Prévost. Dans un ouvrage intitulé *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Roseline Tremblay constate qu'« [e]ntrer en clandestinité pour écrire son premier roman est un geste spectaculaire, une façon de légitimer un discours qui allait avoir l'effet d'une bombe dans le milieu littéraire[143]». Certes, nul ne saurait aujourd'hui dire si l'incarcération d'Hubert Aquin fut un geste délibérément souhaité par ce dernier. Cependant, plusieurs éléments permettent de soulever une telle hypothèse. En faisant publier une lettre dans les journaux annonçant qu'il prenait le maquis, Aquin s'assurait par le fait même d'être tenu à l'œil par les forces policières. Dans cette affaire, le fait que le propriétaire de la voiture n'ait pas porté plainte contre Aquin pour ce vol demeure également nébuleux.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons tenté de montrer comment diverses pratiques situationnistes se trouvent représentées et utilisées par Hubert Aquin. Nous sommes ainsi arrivé à constater la cohérence de divers thèmes et motifs récurrents, non seulement dans *Prochain épisode*, mais également dans le journal intime, les essais et les autres romans d'Aquin. D'ailleurs, selon Merlin Coverley, les pratiques et les théories situationnistes s'imbriqueraient les unes dans les autres comme des poupées gigognes :

> These definitions fit together like a set of Russian dolls. On the outside is situationnism and, beneath it, its agenda to transform urban life –unitary urbanism. This, in turn, reveals its methodology — psychogeography — and this itself gives way to the twofold techniques at its disposal — the *dérive* and *détournement*[144].

Grâce à notre analyse de la présence des pratiques situationnistes dans *Prochain épisode*, nous avons été en mesure de resserrer certains liens entre la pensée d'Aquin et celle du groupe de Debord que nous avions préalablement commencé à tisser dans le premier chapitre du présent mémoire.

---

[143] Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995,* Montréal, Hurtubises HMH (Cahiers du Québec, collection littérature), 2004, p. 193.
[144] Merlin Coverley, *Psychogeography*, *op. cit.*, p. 94.

# CHAPITRE III

## LES FRONTIÈRES ENTRE « L'IMPRÉVISIBLE ET L'ENFERMÉ »

Dans ce troisième chapitre, nous nous proposons d'aborder, toujours en lien avec les théories situationnistes, certains aspects plus philosophiques de l'œuvre d'Hubert Aquin. Ceci devrait nous permettre de voir de quelles manières les principales préoccupations situationnistes se retrouvent également gravées au cœur de la pensée de l'auteur québécois. La question des rapports entre l'humain et le monde est effectivement l'un des fils conducteurs traversant l'œuvre d'Aquin. Sa décision d'entreprendre des études universitaires en philosophie au début des années cinquante témoigne bel et bien de son intérêt pour les questions d'ordre existentiel. Dès les premières années d'études supérieures d'Aquin, on constate le caractère critique, voir pessimiste du regard qu'il pose sur la société. Dans le *Quartier latin* du 24 février 1950, Aquin publie la critique d'un film de Henri-Georges Clouzot, *Le Corbeau*, tourné en 1943. L'*Encyclopédie du cinéma*, publiée chez Bordas, décrit ce film comme une « [...] dénonciation extrêmement violente, pointilleuse et même acharnée du conformisme provincial petit-bourgeois[145] ». Or, dans son article, Aquin voit plutôt *Le Corbeau* comme un film lucide ancré dans la réalité :

> Ce film ne m'a pas plongé dans un monde plus excessif et plus noir que notre société régulière et souriante. [...] Ce monde n'est pas pire que tout le monde, s'il nous paraît abominable c'est qu'il est démasqué. [...] La lucidité du corbeau est l'acte de sa rancune contre la société. Cette société, dont il a longtemps subi l'envoûtement, il a conçu contre elle une telle haine qu'il ne pense plus qu'à la rabaisser, qu'à lui montrer à elle-même sa propre laideur qu'elle ignorait. C'est comme le revirement d'une infériorité, trop longtemps ressentie contre ce qui l'opprimait; l'homme longtemps écrasé veut écraser à son tour, il veut détecter dans ce qu'il respectait malgré lui, tout ce qui maintenant peut justifier sa haine. L'objet admiré, il veut maintenant le rabaisser. [...] Il se met à dévoiler méthodiquement dans cette société tous les drames étouffés, toutes les passions secrètes : et ainsi profanée, cette masse de noirs secrets est prise de panique; les passions réprimées, en prenant conscience d'elles-mêmes, s'affolent. [...] Le *Corbeau* m'est donc apparu l'histoire d'une profonde rancune contre la société. Toute cette pourriture que le corbeau fait monter à la surface des lacs les plus paisibles, j'avoue que c'était un spectacle réjouissant pour mon cœur endurci. Je suis sorti de là assouvi[146].

---

[145] *L'Encyclopédie du cinéma*, Roger Boussinot (dir.), Paris, Bordas, 1967, p. 377.
[146] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 38-39.

Dans cette critique rédigée alors qu'il a à peine vingt ans, on peut déjà reconnaître les sujets et les thèmes qu'abordera Aquin dans ses romans ainsi que la perspective qu'il adoptera pour observer la société. On constate en effet dans ce texte la présence d'éléments-clés tels les jeux de masque, la lucidité, l'envoûtement, le rabaissement de l'objet admiré, le revirement, l'infériorité, le dévoilement des drames étouffés, les passions secrètes, un monde excessif et noir, et enfin, pour lier le tout, le thème de l'eau. Bien qu'il ne s'agisse seulement que de la critique d'un film, Aquin prend soin de relever les éléments qu'il fera, ou qu'il a déjà choisis de faire siens. Tout au long de ce chapitre, nous nous intéresserons à la perspective d'Aquin sur la société et l'humain, perspective en plusieurs points semblable à celle du corbeau et qui serre de près les questionnements qui ont engendré les théories situationnistes.

### 3.1 Une « séparation achevée »

À la base des théories situationnistes se trouve le constat d'une existence désincarnée. Le terme qui revient le plus fréquemment pour définir cette expropriation du vécu au quotidien est la « séparation ». Selon l'IS, les individus sont maintenus séparés de ce qui les entoure par différentes structures et à différents niveaux. Dans cette première partie, nous nous intéresserons donc à la séparation qui définit le rapport à deux concepts fondamentaux : le temps et l'histoire.

#### 3.1.1 Le rapport au temps

Bien que le temps demeure un concept abstrait, il agit de façon extrêmement concrète sur le quotidien des individus. Une transformation dans la manière d'appréhender le temps implique nécessairement certains bouleversements dans la façon de concevoir l'existence. Chez Hubert Aquin, on constate que le temps est perçu comme une menace pour l'existence des personnages. Par exemple, dans *Trou de mémoire*, il est associé à la mort :

> Le temps — véritable allégorie de notre rencontre — nous est donné et retiré à la fois; le temps résume, par sa fugacité ralentie, la vie seconde à laquelle j'accède enfin, vie privée de temps comme moi je suis privé de toi. Près de toi j'ai senti, pour la première fois de ma vie, autre chose que la hâte — cette hâte sombre qui ressemble à la mort[147]!

[147] Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, p. 131.

Afin d'illustrer la manière dont il conçoit le temps, l'auteur l'associe à une relation amoureuse. Il y a d'abord le temps de l'unité, de l'union entre les deux amants. Ce temps, perçu positivement, semble ralenti et disponible. Il s'agit d'un temps unitaire vécu sous le signe de l'harmonie. Le deuxième temps est celui de la séparation, qui n'est pas vécu comme une accumulation, mais comme un manque. Il est perçu comme une urgence, comme une hâte et il rapproche les personnages de la mort. Chez Aquin, le premier temps, celui de l'unité, est révolu et ne semble plus possible. Il est utopique et idéalisé. Dans son œuvre, la deuxième conception, celle d'un temps se rapprochant de la mort, domine très largement. Par exemple, dans *Neige noire*, le temps, qui est associé à l'élément liquide, est une menace qui pénètre partout et qui submerge l'existence en entier :

> (Quelque chose cloche ici. Si Nicolas feuillete le *Times*, c'est donc que ce dernier — le temps — ne peut être que rétrospectif. Or le temps, vivace et jamais tué, circule comme la masse fluide et fantômale qui enserre Nidaros et qui monte, descend, remonte près des quais selon les trains d'ondes de la mer de Norvège qui pénètrent dans les fjords de l'ouest. Cette dernière séquence dans Trondheim se présente comme une cavité obscure et insondable. On ne feuillete pas le temps, c'est plutôt lui qui envahit tout, infiltration morbide que rien ne combat et qui transforme toute joie en sa nostalgie et tout amour en désespoir. Trouver une forme dérivative à la dérive solitaire et inexplicable de Nicolas Vanesse dans cette ancienne capitale située à l'embouchure de la Nidelva)[148].

Le temps est vécu comme quelque chose qui assiège l'existence, comme un occupant sur lequel le narrateur n'a aucune prise. L'impossibilité de « feuilleter le temps » démontre à quel point le concept demeure inaccessible, d'où l'incapacité pour le personnage d'en transformer sa perception. Ainsi, ce n'est pas l'individu qui possède le temps mais le temps qui possède l'individu. Dans *Neige noire*, il est également lié aux systèmes de représentation. C'est plus précisément le cinéma, un système fondé sur la succession des images, qui y est décrit comme une enveloppe du temps :

> Le tempo de l'histoire est la résultante d'une série d'opérations sélectives. En pressant sur le bouton, on informe le temps de son armature filmique instantanée : le retour en arrière est inextricablement mêlé à ce qui s'en vient, le flash anticipateur s'organise d'après le même système intrusif auto-régulateur, l'ordre des séquences se définit comme une dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue. La perception du temps se moule sur sa représentation; la reproduction temporelle déborde immanquablement le champ du présent, d'ailleurs[149].

La manière dont le temps est perçu est ainsi intrinsèquement liée à la façon dont le temps est représenté. Le temps, comme les images qui l'illustrent, est découpé, morcelé. Les

---

[148] Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1974, p. 58-59.
[149] *Ibid.*, p. 93.

séquences qui constituent la matière du temps représenté produisent une rupture entre perception et représentation. Le spectateur perçoit ainsi un temps à la fois séparé en parties et séparé du temps vécu. Dans *Trou de mémoire* et dans *Neige noire*, le temps est une source d'aliénation liée à un système de représentation fondé sur la production d'images. Bien qu'il existe un temps positif, celui-ci est toujours présenté comme passé ou perdu. Chez les situationnistes, la critique du concept de temps prend racine chez Marx. Dans *La société du spectacle*, Debord affirme que c'est la notion d'accumulation à la base du système capitaliste qui est la cause d'une transformation dans notre façon de concevoir mais surtout de percevoir le temps. Dans son ouvrage *The most radical gesture : the Situationist International in a postmodern age*, Sadie Plant explique comment, pour les situationnistes, le mode de fonctionnement du capitalisme a envahi tout type de rapport, y compris celui au temps :

> Lived in relation to the seasons, the hours of light and darkness, and the phases of the moon, the time of the pre-industrial societies returned upon itself and embodied no sense of progress. But the accumulation of capital entails the constant development of all social relations: there is no cyclical return, but only the necessity of change. Capitalist production makes time historical, irreversible, and universal[150].

Comme le souligne Sadie Plant, le temps, jadis cyclique et ponctué par le rythme de la nature, a fait place, dans la société capitaliste, à un temps linéaire et irréversible. La transformation du concept de temps est donc intimement liée à une transformation du système économique. D'ailleurs, une grande partie de l'action de *Prochain épisode* se situe en Suisse, pays des banques et des montres. Dans ce roman, on constate à maintes reprises la nostalgie d'un temps naturel marqué par l'alternance du jour et de la nuit, donc par le mouvement de rotation de la terre : « Ce matin là c'était le beau temps, celui de la jointure exaltée de deux jours et de nos deux corps. Oui, c'était l'aube absolue, entre un 26 juillet qui s'évaporait au-dessus du lac et la nuit immanente de la révolution[151]. » Ce temps différent, qui est un temps de l'union, est celui où la conception d'un temps linéaire et humanisé, illustré par la date du 26 juillet, s'évapore et semble disparaître. Cet autre extrait permet quant à lui de voir l'existence d'un conflit entre deux temps : « Si je regarde une fois de plus le soleil évanoui, je n'aurai plus la force de supporter le temps qui coule entre

---

[150] Sadie Plant, *The most radical gesture : the Situationist International in a postmodern age*, London, Routledge, 1992, p. 27.
[151] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 29-30.

toi et moi, entre nos deux corps allongés sur le calendrier du printemps et de l'été, puis brisés soudain au début du cancer[152]. » C'est donc en étant « allongés sur le calendrier », autrement dit en ensevelissant sous eux et sous le signe de leur union le temps historique qui s'accumule, que les deux amants réussissent à contrer le temps négatif de la séparation. En créant un temps linéaire différent du temps cyclique de la nature, l'humain a réussi à investir le temps et à investir dans le temps. Comme le remarque Sadie Plant, dans une société dominée par le spectacle, le rapport au temps est semblable au rapport à l'argent :

> In the spectacle, time is advertised and consumed as free time, time out, time to drink tea, eat chocolate, invest, and retire. Measured quantitatively in units of production and consumption, it is spent, wasted, and saved[153].

Pour l'IS, le rapport au temps se construit à l'image du rapport au matériel. Comme les capitaux, le temps peut être produit, consommé, dépensé, gaspillé et économisé. Dans *Prochain épisode*, le rapport au temps qu'entretient le narrateur correspond tout à fait à la description que Plant donne du temps que critique l'IS. On constate d'abord un temps perdu : « J'écris pour tromper le temps que je perds ici et qui me perd, laissant sur mon visage les traces ravinées de son interminable alluvion et la preuve indélébile de mon abolition[154]. » Le temps perdu, ici synonyme d'abolition, est négatif. On constate également la présence d'un temps que le narrateur arrive à gagner grâce à l'écriture : « Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps [...][155]. » Cependant, le fait de « gagner du temps » ne signifie pas pour autant que le temps est vécu de manière positive : « En fait, je disposais de trop de temps : je n'avais pratiquement rien à faire avant notre rendez-vous, et je brûlais déjà d'impatience[156]. » Même s'il arrive à gagner du temps, le narrateur réalise que, gagné ou perdu, le temps demeure toujours un facteur d'aliénation : « [J]'avais autre chose à faire que tenter de gagner du temps, alors que le temps travaillait contre moi[157]. » Le narrateur n'arrive donc pas à habiter cette dimension. Son rapport au temps est marqué par une quantification qui ne correspond jamais au besoin. Soit il manque, soit il y en a trop. C'est précisément ce

---

[152] *Ibid.*, p. 13.
[153] Sadie Plant, *The most radical gesture*, *op. cit.*, p. 28.
[154] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 68-69.
[155] *Ibid.*, p. 11.
[156] *Ibid.*, p. 64.
[157] *Ibid.*, p. 59.

sentiment de vivre en marge d'un temps échappant à l'individu qui est à l'origine de la critique situationniste :

> The senses of time and history generated by capitalist production may be irreversible and progressive but, experienced purely in terms of commodified and spectacularised moments, they are necessarily lived at a distance: contemplated and observed without the possibility of real engagement[158].

Autant dans *Prochain épisode* que dans *Trou de mémoire* ou *Neige noire*, le temps est, chez Aquin, source d'aliénation. Même si l'auteur pressent l'existence d'une temporalité de l'unité, il s'agit toujours du souvenir d'un âge d'or qui n'existe plus.

### 3.1.2 Le rapport à l'histoire

À la fin du XIX^e siècle, un important mouvement de remise en question des valeurs de modernité voit le jour sous la plume de penseurs comme Nietzche, Marx et Freud. Cette critique est par la suite alimentée par les atrocités commises au cours de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. La deuxième moitié du XX^e siècle est marquée par le sentiment que la modernité ne peut plus être conçue comme une marche menant vers le bien commun. L'Holocauste et les bombes atomiques américaines sur le Japon ont en effet entraîné une profonde remise en question des notions de progrès et d'histoire par des philosophes tels Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Michel de Certeau, Jean Duvignaud, Jean Baudrillard et, bien entendu, Guy Debord. Son ouvrage *La société du spectacle* établit notamment des liens entre la transformation de la façon dont le temps est vécu et la manière dont l'individu se situe par rapport à l'histoire. C'est par le biais du concept de « spectacle » que Debord tente d'expliquer la distanciation entre les individus et l'histoire qui caractérise l'époque postmoderne : « Le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'érige sur la base du temps historique, est la fausse conscience du temps[159]. » Le spectacle est donc d'abord une structure sociale qui subvertit le rapport au temps. Il s'agit d'un cadre qui retire aux individus l'accès au temps et à l'histoire. Le temps étant devenu un produit de consommation, l'accumulation de ce dernier se mesure en capital historique. Au sein de ce système, celui qui possède l'histoire a aussi le pouvoir d'induire au temps sa signification :

---

[158] Sadie Plant, *The most radical gesture*, *op. cit.*, p. 27.
[159] Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992 [1967], p. 156.

« Les *possesseurs de l'histoire* ont mis dans le temps *un sens* : une direction qui est aussi une signification[160]. » Le temps et l'histoire sont en fait deux concepts qui en viennent à se confondre dans le « temps historique ». Les possesseurs de l'histoire deviennent par conséquent les possesseurs du temps. En prenant le contrôle de la dimension temporelle, la classe dominante prend aussi le contrôle des individus auxquels elle en refuse l'utilisation :

> Ainsi la bourgeoisie a fait connaître et a imposé à la société un temps historique irréversible, mais lui en refuse l'*usage*. "Il y a eu de l'histoire, mais il n'y en a plus", parce que la classe des possesseurs de l'économie, qui ne peut pas rompre avec l'*histoire économique*, doit aussi refouler comme une menace immédiate tout autre emploi irréversible du temps[161].

Dans *Prochain épisode* le personnage H. de Heutz est l'un de ces propriétaires de l'histoire et du temps. Tout d'abord, son univers est celui de la Suisse, le pays des banques. Sous le nom de Carl von Ryndt, H. de Heutz est d'ailleurs président de la banque Commerciale Saharienne et il siège au conseil d'administration de l'Union des Banques Suisses. Il est également professeur d'histoire à l'université de Bâle et spécialiste de Jules César. Le personnage de H. de Heutz (ou Carl von Ryndt) est ainsi associé à la fois au pouvoir monétaire, donc à la possession, et à l'histoire. La Suisse est également le pays des montres, et par conséquent, de la mesure du temps. Le narrateur remarque d'ailleurs, alors qu'il tente de suivre H. de Heutz dans les rues de Genève, « [...] les mouvements d'horlogerie exposés à profusion dans toutes les vitrines[162] ». Le personnage de H. de Heutz illustre ici une conception de l'histoire qui est une source d'aliénation pour le narrateur. Ce dernier, qui, d'une part, tente d'écrire l'Histoire en faisant la révolution et, d'autre part, d'écrire une histoire, son roman, sent que, dans un cas comme dans l'autre, ce qu'il tente d'écrire ne sera jamais Histoire mais seulement un « produit de l'histoire » : « Ce livre défait me ressemble. Cet amas de feuilles est un produit de l'histoire, fragment inachevé de ce que je suis moi-même et témoignage impur, par conséquent, de la révolution chancelante que je continue d'exprimer, à ma façon, par mon délire institutionnel[163]. » Dans *La société du spectacle*, Debord soutient l'idée que l'histoire est un concept qui, à la manière du temps, poursuit inlassablement les individus et qui finit toujours par les rattraper : « L'histoire survient donc devant les hommes comme un facteur étranger,

---

[160] *Ibid.*, p. 131.
[161] *Ibid.*, p. 142-143.
[162] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 50.
[163] *Ibid.*, p. 88.

comme ce qu'ils n'ont pas voulu et ce contre quoi ils se croyaient abrités[164]. » La quête, ou une partie de la quête du narrateur de *Prochain épisode* est de s'abriter de l'histoire : « Quelques heures me conduiraient à la Nation, tout près de cette maison en retrait de l'histoire, que j'achèterai un jour[165]. » Selon Debord, le « spectacle » présente continuellement des « pseudo-événements » qui donnent l'impression aux individus de vivre l'histoire. Cependant, il n'y a pas d'accès possible dans la vie quotidienne individuelle :

> Comme autre côté de la déficience de la vie historique générale, la vie individuelle n'a pas encore d'histoire. Les pseudo-événements qui se pressent dans la dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés; et de plus ils se perdent dans l'inflation de leur remplacement précipité, à chaque pulsion de la machinerie spectaculaire[166].

Dans son texte « Profession : Écrivain », Aquin constate lui aussi que l'histoire obéit à un mécanisme qui se rapproche du fonctionnement de la mode. Pour lui, il ne s'agit en fait que d'une suite de remplacements ininterrompus qui ne font en définitive que répéter le même événement séparé du vécu :

> L'histoire décalque, elle aussi. L'originalité y est aussi impossible qu'en littérature. L'originalité n'existe pas, c'est un leurre. Seule la mode donne le change de ce qui différencie : la mode, c'est-à-dire le voile pelliculaire, la surface faussement diaphane, le vêtement-grille dont on recouvre les êtres identiques dans leur nudité[167].

Le narrateur de *Prochain épisode* est très conscient de l'empreinte que l'histoire laisse sur son existence. Pour lui, ce qu'il écrit ne sera jamais que le produit d'une histoire sur laquelle il n'aura jamais de prise. Dans l'extrait suivant, il constate à quel point l'histoire demeure une sphère inaccessible. Il importe de comprendre que ce discours ne constitue pas un appel à la violence mais bien une dénonciation de l'impossibilité d'accéder à l'histoire autrement que par les armes :

> Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal. Voilà soudain que je rêve que mon épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire! Quelle dérision, quelle pitié! C'est vrai que nous n'avons pas d'histoire. Nous n'aurons d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire. Notre histoire s'inaugurera dans le sang d'une révolution qui me brise et que j'ai mal servi : ce jour-là, veines ouvertes, nous ferons nos débuts dans le monde. [...] L'histoire commencera de

---

[164] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 128.
[165] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 74-75.
[166] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 156.
[167] Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 47-48.

s'écrire quand nous donnerons à notre mal le rythme et la fulguration de la guerre. Tout prendra la couleur flamboyante de l'historique quand nous marcherons au combat, mitraillette au poing. Quand nos frères mourront dans les embuscades et que les femmes seront les seules à fêter le 24 juin, ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit. L'acte seul prévaudra. Seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique; seul le désespoir agi sera reconnu comme révolutionnaire. L'autre, l'écrit ou le chanté, émargera à la période prérévolutionnaire[168].

En tant que révolutionnaire, le héros désire transformer le cours de l'histoire. Pour cette raison, l'institut psychiatrique où il se trouve enfermé est qualifié par ce dernier « d'institut anhistorique [169]». Dans *Prochain épisode*, l'histoire est aussi associée à la nuit et à la noirceur : « La nuit historique semble sécréter l'encre de Chine dans laquelle je distingue trop de formes fuyantes qui te ressemblent et ne sont jamais toi[170]. » L'histoire, à travers l'écrit et par le biais de l'encre de Chine, brouille la réalité du narrateur. Ce qu'il distingue n'est qu'une suite de « formes fuyantes » qui ne sont jamais la vérité qu'il recherche. À la page du 7 juin 1961 de son *Journal*, Aquin réfléchit sur un projet de roman qui aurait pour sujet la rivalité entre un individu et l'histoire : « Je travaille à la fois sur l'infiniment secret et le connu objectif de l'histoire. Mon concert, je veux dire mon roman, sera la seule forme unifiante de cette rencontre, de cette lutte entre un homme et l'histoire[171]. » La rencontre entre l'homme et l'histoire épouserait donc, dans ce projet de roman, la forme d'un combat. Dans un article intitulé « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », Jean-François Hamel se penche sur la question de la représentation de l'histoire dans *Prochain épisode* :

Une image insiste, ne cesse de revenir, jusqu'à trouver dans *Prochain épisode* une énième occurrence : l'histoire comme foire bariolée et vertigineuse, vaste musée aux murs surchargés par les restes des siècles passés, capharnaüm sidérant jusqu'au spectateur le plus sceptique. Face à cet amas de vestiges, lourds et accaparants, l'effet est toujours le même pour celui qui y porte son regard : la statufication qui le constitue en pièce de ce musée tout-puissant lui dénie toute possibilité d'action au sein du temps historique[172].

Dans cet extrait, Hamel note l'« impossibilité d'action au sein du temps historique » dont est victime le narrateur de *Prochain épisode*. Or, l'interprétation de la représentation de

[168] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 90.
[169] *Ibid.*, p. 22.
[170] *Ibid.*, p. 16.
[171] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, p. 198.
[172] Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », paru originalement en 2000 dans *Voix et Images* puis dans *Hubert Aquin en revue*, sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Coll. De vives voix) publié en collaboration avec Voix et images, 2006, p. 144.

l'histoire dans le roman d'Aquin par Hamel recoupe tout à fait la conception qu'en donne Debord dans *La société du spectacle*. Comme nous l'avons constaté précédemment, ce dernier écrit que « [...] la bourgeoisie a fait connaître et a imposé à la société un temps historique irréversible, mais lui en refuse l'usage ». En faisant référence à Walter Benjamin, Hamel arrive à donner quelques appuis de plus aux liens que nous tentons de tisser entre Aquin et le situationnisme. Dans l'extrait suivant, Hamel évoque non seulement un impossible accès à l'histoire, mais également un « déclin de l'expérience du présent » :

> La représentation chosiste de l'histoire, comme bazar ou magasin de curiosité, exprime, selon Benjamin, un déclin de l'expérience du présent de l'histoire — explicable tant par un arrêt du devenir provoqué par la rupture de la tradition (qui assurait une hiérarchie dans la mémoire et un cadre collectif à l'expérience) que par l'intensification de la production de masse qui transforme en objet de consommation courante jusqu'à l'événementialité[173].

Cette situation est donc généralisée et ne concerne pas seulement quelques sphères de l'existence. Un dernier point de l'extrait mérite notre attention. Il s'agit de la dernière ligne où Hamel affirme que « la production de masse transforme en objet de consommation courante jusqu'à l'événementialité ». Cette phrase résume à elle seule, à la fois la manière dont l'histoire est représentée dans *Prochain épisode* et la position situationniste face à ce concept.

### 3.1.3 Séparation et aliénation

Dans les divers textes de l'IS, l'aliénation est la plupart du temps associée à la séparation. Pour le groupe d'avant-garde, la séparation caractérise les différentes structures sociales qui arrivent à maintenir les individus dans un état d'aliénation. Comme nous venons tout juste de le voir, les individus sont dans un premier temps séparés de leur histoire et séparés du temps vécu. La construction de situations, qui constitue l'une des idées-phares du situationnisme, vise une réappropriation du vécu par la reconstruction d'une unité au sein de la vie quotidienne :

> Le séparé est partout, dans le travail, avec un objet déréalisé et un ouvrier qui, jamais, ne voit l'objet fini, dans l'urbain où le citadin n'a plus aucune prise sur son cadre de vie. Il est plus que jamais urgent de réintroduire l'unitaire au sein du séparé : il faut construire ses propres situations pour "rendre la vie passionnante"[174].

---

[173] *Ibid.*, p. 144-145.
[174] Jean-Louis Violeau, *Situations construites [deuxième édition actualisée]*, Paris, Sens&Tonka, 2006, p. 43.

Dans *La société du spectacle*, Debord soutient que « [l]'homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie[175] ». La séparation est donc généralisée à l'ensemble de l'expérience de la vie. Dans *Prochain épisode*, la séparation est un thème qui revient de façon récurrente. Elle se manifeste d'abord dans la présence de la chanson *Desafinado*. Ce mot espagnol, bien qu'il soit la plupart du temps traduit par le mot « désaccordé » peut aussi vouloir dire « séparé ». Le mot « desafinado » revient en effet à au moins neuf reprises dans le roman. Lorsque le narrateur entend la chanson qui porte ce titre, il reconnaît « les accords de *Desafinado* ». La coprésence des mots « accord » et « séparé » peut ici être interprétée comme la recherche d'une unité dans le séparé. Cette chanson est comme un leitmotiv, comme une trame sonore qui revient sans cesse dans le roman : « Et quand le juke box émit pour la troisième fois les premiers accords de *Desafinado*, je n'en pouvais plus de nostalgie[176]. » Dans cet extrait, le lien entre « desafinado » et la séparation est d'autant plus étroit que la chanson est associée à la nostalgie, un sentiment qui n'est habituellement pas lié au « désaccord », l'autre traduction de ce mot. La relation entre le narrateur et le personnage de K est quant à elle décrite comme « [...] un soleil éclipsé par douze mois de séparation [...][177]». Enfin, dans un ouvrage intitulé *Hubert Aquin, agent double : La dialectique de l'art et du pays dans « Prochain Épisode » et « Trou de mémoire »,* Patricia Smart souligne que l'œuvre d'Aquin « [...] est une recherche d'équilibre dans un monde profondément fissuré, où l'homme vit en divorce constant avec lui-même et avec autrui[178]».

Comme nous l'avons vu, la séparation est, chez les situationnistes, la principale source du sentiment d'aliénation ressenti par les individus. Or, durant les années 1960 au Québec, dans certains milieux intellectuels, on utilise beaucoup le mot « aliénation », terme emprunté aux théoriciens de la décolonisation (Memmi, Fanon, Berque), pour dénoncer les

---

[175] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 32.
[176] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 25.
[177] *Ibid.*, p. 30.
[178] Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double : La dialectique de l'art et du pays dans « Prochain Épisode » et « Trou de mémoire »,* Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Lignes québécoises »), 1973, p. 7.

travers de la société de l'époque. Dans sa présentation de l'article d'Aquin « Le corps mystique », Jacinthe Martel note que le mot fait partie des concepts à la base de la revue *Parti pris* :

> Revue politique et culturelle, *Parti pris* veut donc "réaliser une libération globale"; pour ce faire, les partipristes proposent d'élaborer une "pensée globale". "Aliénation" et "possibilité objective de son dépassement" sont les deux thèmes à partir desquels les membres du groupe définissent leur parti pris[179].

À cette époque, *Parti pris* fut probablement la tribune accueillant les voix les plus radicales du Québec. D'ailleurs, les autres concepts mentionnés par Martel, comme par exemple « réaliser une libération globale », « pensée globale » et « possibilité objective de son dépassement », recoupent de façon étonnante le vocabulaire utilisé dans les textes de l'IS. De son côté, Patricia Smart, en plus de relever le sentiment de séparation présent dans l'œuvre d'Aquin, s'est aussi intéressée à la présence de l'aliénation dans les romans *Trou de mémoire* et *Prochain épisode* :

> Dans leurs miroirs nous voyons refléter les symptômes de notre aliénation : notre recherche d'absolus faute de vraiment posséder notre vie; notre tendance à passer de rôle en rôle sans jamais se demander quel visage se dissimule derrière la série de nos masques; notre passivité, et même notre connivence, avec ceux qui nous "violent"[180].

Pour Smart, les romans d'Aquin ne font pas que dénoncer l'aliénation des individus. Selon elle, ils contiennent des outils qui permettent aux lecteurs d'entrevoir la possibilité de construire un monde différent :

> Car, en découvrant la nature des rapports qui existent entre l'écrivain, le livre et la réalité, le lecteur devient simultanément conscient du rôle clé de sa propre perception dans la transformation d'une réalité malade. Les romans d'Hubert Aquin sont véritablement révolutionnaires, car non seulement ils nous amènent vers une perception lucide de notre aliénation, mais encore ils nous montrent la voie vers notre intégration dans un monde nouveau[181].

Les romans d'Hubert Aquin porteraient donc en eux les germes d'une révolution. Il ne semble cependant pas s'agir d'une révolution qui mènerait le Québec à son indépendance, mais bien d'une révolution plus globale permettant une émancipation au niveau de la vie quotidienne. Comme les théories situationnistes, les romans d'Aquin critiquent les

---

[179] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires II*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 201.
[180] Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double*, *op. cit.*, p. 22.
[181] *Ibid.*, p. 24.

structures aliénantes de la société tout en laissant voir de quelles manières il est possible de rompre ces structures.

### 3.2 La « société du spectacle »

Les technologies liées aux communications ont toujours eu une grande importance dans les rapports entre dominants et dominés. Le XX$^e$ siècle, qui est caractérisé par le développement de moyens de communication de plus en plus globaux, est également marqué par de grands bouleversements sociopolitiques. Les découvertes technologiques réalisées au cours de la Seconde Guerre mondiale ont effectivement eu une influence capitale sur le déroulement de la deuxième moitié du XX$^e$ siècle. Après la guerre, les techniques développées pour la propagande et les communications seront, entre autres, appliquées en publicité. L'avènement des médias de masse et la multiplication des moyens de communication ont entraîné une augmentation radicale du temps d'exposition des individus aux divers canaux de communication et par conséquent, de la publicité. Dans son ouvrage *La société du Spectacle* paru en 1967, Guy Debord voulait effectuer une synthèse des réflexions menées par le lettrisme et le situationnisme depuis près de vingt ans. Dans ce « compte-rendu critique », Debord constate que la notion de spectacle permet d'expliquer la manière dont les individus communiquent, ou plutôt, ne communiquent plus directement entre eux. Le spectacle serait en fait le langage universel par lequel des spectateurs entrent en lien. D'ailleurs, il est possible de déceler dans plusieurs productions artistiques de cette époque de grande transformation, une réflexion sur le rôle et les conséquences de cette spectacularisation des rapports. Fin observateur, Hubert Aquin ne manque pas de constater la place grandissante du spectacle et de l'image au sein de la vie de tous les jours et d'en faire une critique :

> Pour finir, il fallait anéantir le dernier spectateur. À ce moment, un grand vacarme se produisit dans toute la foire, quand l'artiste se crucifia au milieu de son œuvre. Ce fut le plus beau moment du spectacle quand le dernier œil qui le regardait fut crevé. Alors, tout avait pris son sens. La fête, cet effort excentrique du cerveau, devenait une immense toupie ontologique qui se regardait tourner sans rire. Ah! spectacle sans spectateurs, qui, gorgé de son propre vertige, s'enfonçait en lui-même comme une pensée qui se pense. Au centre de cette rotation sublime, il y avait l'âme de l'artiste, crispée comme un Dieu[182]...

[182] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, textes rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Typo, 1998, p. 31-32.

D'ailleurs, au cours de son bref passage à l'UQAM, en 1969, alors qu'il enseignait l'esthétique, Aquin s'est intéressé de très près aux théories de l'information et au rôle des médias de masse. Il dispense d'ailleurs les cours « Littérature et communication » et « Art et communication ».

### 3.2.1 Vision et images

Dans *La société du spectacle*, Debord évoque le lien entre la notion de spectacle et le sens de la vue. Pour lui, le spectacle n'est pas une simple représentation du monde réel à l'aide d'images abstraites mais bien un reversement de ce rapport. Les images seraient ainsi devenues ce par quoi s'établit notre rapport au réel :

> Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle[183].

En tant qu'intermédiaires, les images installent une distance entre les individus et le monde qui les entoure. Ces dernières n'étant accessibles que par le sens de la vue, il importe donc pour Debord de se questionner sur les possibles distorsions de notre perception de la réalité. Mais avant même d'aborder ces distorsions, Debord souligne l'effet hypnotique des images. Pour lui, l'omniprésence des images entraîne la généralisation d'un mode de comportement se rapprochant de l'hypnose. Dans *Prochain épisode*, le personnage principal ressent à plusieurs reprises l'impression d'être hypnotisé, d'être neutralisé par des situations et par certains environnements particuliers. Parmi ceux-ci, on note en premier lieu le grand salon du château d'Échandens : « D'ailleurs le luxe remarquable et le bon goût de ce château me hissent à un niveau de hantise qui m'était inconnu : le plaisir d'habiter une maison peut donc ressembler à la complaisance ébahie que j'éprouve dans ce salon ample et majestueux[184]. » Non seulement la vue des objets que contient le château séduit le personnage principal, mais ce dernier est conscient de la façon insidieuse avec laquelle la vue de ces images le hante. Le personnage, qui se trouve dans un état de « complaisance ébahie », ne semble pas habiter le château mais bien être habité, hanté, par celui-ci et par

---

[183] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 23.
[184] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 122.

son contenu. Le sentiment que ce dernier éprouve devant les objets d'art s'avère en fait très près de l'hypnose : « Il en est ainsi du château tout entier qui me mystifie non pas tellement en tant qu'habitacle, mais en tant que chiffre[185]. » Le château n'est pas non plus associé à un lieu habitable, mais à un chiffre et par conséquent à un symbole. Médusé, le personnage principal, spectateur, ne fait que regarder ce qui l'entoure, contraint à l'immobilité et à l'inaction. Ce « [...] décor charmeur qu'[il] regarde paresseusement[186] » est en fait un décor associé au spectacle, analogie que nous analyserons plus en détail un peu plus loin. Une autre scène qui associe la vue à l'inaction et à l'hypnose est celle qui se déroule dans le bois de Coppet, au moment où la femme aux cheveux blonds fait son apparition. L'intrusion de cette inconnue, dont l'identité se confond avec celle du personnage de K, rend le personnage principal incapable de poser un geste et de tuer H. de Heutz qu'il tient pourtant en joue. Bien qu'elle soit « postée tout près[187] » du personnage principal, ce dernier est incapable de la voir de façon nette et précise. En effet, le sens de la vue est ici altéré par des « circonstances hallucinogènes[188] », l'« éclat du soleil[189] » et l'« éblouissement[190] ». Il en résulte l'expérience d'une « vision si fugace[191] » ou une « vision fugace déformée[192] ». En même temps qu'il prend conscience de certaines distorsions relatives au sens de la vue, le personnage principal devient incapable d'agir. Il doit finalement battre en retraite sans avoir accompli son travail qui est de tuer H. de Heutz. La scène du bois de Coppet associe le sens de la vue et l'immobilité d'une autre façon : « Je restais là, inapte à brusquer l'événement, privé de la certitude aveuglante qui pousse à l'action. Je coulais dans une asthénie oblitérante comme dans un lit moelleux, sans opposer la moindre résistance à cette béatitude générale[193]. » Dans cet extrait, l'action et la certitude sont associés à l'aveuglement et par conséquent, à une privation du sens de la vue, alors que le fait d'observer entraîne l'inaction et la « béatitude générale ». Dans *La société du spectacle*, Debord note toutefois que le spectacle ne se limite pas seulement à une perception

---

[185] *Ibid.*, p. 125.
[186] *Ibid.*, p. 119.
[187] *Ibid.*, p. 102.
[188] *Ibid.*, p. 101.
[189] *Id.*
[190] *Id.*
[191] *Id.*
[192] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 101.
[193] *Ibid.*, p. 113.

sensorielle du monde, il s'agit davantage d'une conception globale du mode de communication des individus entre eux :

> Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue[194].

Debord situe donc le concept de spectacle au-dessus du rapport s'établissant entre les images et celui qui les regarde. Toutefois, le spectacle implique directement et d'emblée le sens de la vue. Il s'agit cependant d'un seul regard dirigé vers toutes les images, d'« [...] une vision du monde qui s'est objectivée[195] ». Le spectacle est ce qui mobilise toute l'attention de la société au point où la société devient immobile. Dans un livre intitulé *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Anselm Jappe affirme que « [...] chez Debord, l'"image" n'est pas un facteur circonscrit, séparé de la totalité sociale. Le "spectacle" est partout où le vécu est remplacé par une représentation, il est toute occasion où la contemplation passive d'une idée, d'une image (au sens large), remplace le vivre à la première personne[196] ». À la base du concept de spectacle tel que défini par Debord, il y a le constat d'une distraction et d'une distanciation face à la réalité. Le vu a remplacé le vécu et l'expérience a fait place à l'image.

### 3.2.2 Le spectacle

La notion de spectacle ne saurait résumer à elle seule l'idéologie situationniste. Il s'agit davantage d'un concept utilisé pour illustrer ce contre quoi se dresse le groupe d'avant-garde. Dans son ouvrage *La société du spectacle*, Debord définit ce concept comme un mode de communication directement lié à une société de production et de consommation de masse :

> Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation[197].

Le spectacle est donc un concept qui sert à illustrer un mode de perception de la réalité. En multipliant la quantité et la fréquence à laquelle les individus sont exposés à des images, il

---

194 Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 23.
195 *Ibid.*, p. 17.
196 Anselm Jappe, *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 20-21.
197 Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 15.

se crée une identification telle que les images deviennent un substitut du vécu. Il ne s'agit cependant pas d'un système de communication car il n'y a pas d'échange possible du spectateur au spectacle, seulement une diffusion qui part du spectacle et qui se dirige vers le spectateur. Comme l'information ne circule qu'à sens unique, le spectacle ne crée pas de liens mais bien une séparation. En effet, Debord souligne que le spectacle, en monopolisant tout le potentiel du spectateur, réussit à le rendre étranger aux autres et à lui-même :

> Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle. Le spectacle est matériellement "l'expression de la séparation et de l'éloignement entre l'homme et l'homme"[198].

La « société du spectacle » que dénonce Debord est un cadre, une structure globalisante qui n'est pas sans liens avec le concept de mondialisation tel que nous le connaissons aujourd'hui. Il s'agit en fait d'une forme de méta-idéologie dans la mesure où il y a une adhésion globale et inévitable. Méta-idéologie également car le spectacle est une idéologie que réussit à légitimer sa seule affirmation. Selon Debord, « [l]e spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît"[199] ». Dans le spectacle, le monde se trouve réduit à « ce qui apparaît », à une représentation. C'est donc par le biais d'une consommation des images et de l'apparence que s'établit notre rapport au monde :

> Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la présence réelle de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence. Celui qui subit passivement son sort quotidiennement étranger est donc poussé vers une folie qui réagit illusoirement à ce sort, en recourant à des techniques magiques. La reconnaissance et la consommation des marchandises sont au centre de cette pseudo-réponse à une communication sans réponse. Le besoin d'imitation qu'éprouve le consommateur est précisément le besoin infantile, conditionné par tous les aspects de sa dépossession fondamentale. Selon les termes que Gabel applique à un niveau pathologique tout autre, "le besoin anormal de représentation compense ici un sentiment torturant d'être en marge de l'existence"[200].

Comme nous l'avons mentionné, au cours de son passage à l'UQAM en 1969, Hubert Aquin s'est intéressé de près aux théories de l'information et à la communication de masse. Dans un texte intitulé « Éléments pour une phénoménologie du sport », il se penche sur les liens entre le sport-spectacle et la télévision. Bien que cet article ne constitue pas une

---

[198] *Ibid.*, p. 205.
[199] *Ibid.*, p. 20.
[200] *Ibid.*, p. 208.

critique unilatérale des effets de la télévision, des médias de masse et du spectacle, Aquin y affirme que « [...] la télévision a instauré dans notre société de quoi la refaire de fond en comble[201] ». Il se rapproche cependant de la critique situationniste du spectacle dans la mesure où il explique de quelle façon la télévision reproduit la réalité :

> La télévision a opéré une révolution dans la vie de notre société : elle véhicule, de façon insidieuse, une reproduction hyperactive de notre réalité collective et de notre vie quotidienne; oui, elle ponctue l'existence de chacun en y établissant des points de repère communs, en introduisant dans le mode de vie des enfants une *gestalt* nouvelle dont nous n'avons pas fini de mesurer l'importance et en se substituant au foyer mythique qui regroupait les membres d'une même famille autour du feu. S'il est un détail à rajouter à cet éloge pondéré de l'innovation formelle que la télévision instaure dans nos vies, ce serait le suivant : la télévision est irréductible à un reflet de notre société ou de nous-mêmes. Elle constitue non pas un reflet, mais une prolongation de nous-mêmes; ce n'est pas un miroir, c'est plutôt l'installation de l'électricité dans toutes les maisons[202]!

Comme Debord qui soutient que le spectacle « est l'effacement des limites du moi et du monde », Aquin va jusqu'à dire que la télévision est une « prolongation » de l'individu. Les « points de repère communs » dont parle Aquin peuvent également être vus, si on en fait une lecture situationniste, comme ce que, dans l'extrait suivant, Debord appelle « le langage commun du spectacle » :

> L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l'abstraction de tout travail particulier et l'abstraction générale de la production d'ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d'être concret* est justement l'abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde se représente devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé[203].

Debord soutient ici que « [d]ans le spectacle, une partie du monde se représente devant le monde, et lui est supérieure ». Dans *Prochain épisode*, le personnage de H. de Heutz peut être perçu comme un exemple de cette partie du monde qui se représente par le biais de ce qu'il projette : femme blonde, Mercedes 300SL, château, meubles, œuvres d'art, etc. Dans « Éléments pour une phénoménologie du sport », bien qu'il s'intéresse au spectacle sportif du football américain, Aquin arrive à certaines observations qui rejoignent les thèses situationnistes sur le spectacle. Pour Aquin, le fait qu'un événement soit télédiffusé fait basculer cet événement dans une dimension qui dépasse la réalité :

---

[201] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 209.
[202] *Ibid.*, p. 199.
[203] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 30.

> Les *cheer leaders* n'ont plus l'importance spectaculaire qu'elles avaient avant la télévision, cela est compréhensible; elles sont toujours en activité parce qu'en plus de la retransmission à la télévision, le match de football se déroule dans un lieu réel et en présence d'une foule réelle! Elles sont des reliquats, tout comme le public "réel"[204]!

Dans cet extrait, Aquin dit que les *cheer leaders*, qui sont des éléments faisant partie de la réalité du match de football, deviennent des reliquats lorsque le match est télédiffusé. Si un reliquat se définit comme une séquelle, on peut en conclure que, dans le spectacle, « le réel est une séquelle ». Chez Aquin, le « spectacle » se trouve souvent associé au négatif. Par exemple, dans un texte intitulé « Éloge de l'impatience », ce dernier soutient que « [l]e spectacle des vies inachevées est le plus désolant; ces hommes à l'état informulé, en larves intérieures, pensé-je, ont peut-être été patients, ils ont pris leur temps[205] ». Le spectacle est ici associé à un arrêt de l'évolution, à l'inachèvement. Dans son *Journal*, Aquin parle à quelques reprises d'une conception de la vie en lien avec le concept de « spectacle ». En décembre 1953, il écrit :

> J'aurais beau avoir des supporters et des copains il me semble que je donnerais le spectacle pour une salle vide. Car il s'agit bien d'un spectacle désormais, et, pour avoir raté ma vérité, je me condamne à donner la comédie toute ma vie peut-être. Je ressemble à ces acteurs qui se jouent eux-mêmes pour se distraire du néant qu'ils portent[206].

Le spectacle que décrit ici Aquin est semblable en plusieurs points au spectacle chez Debord. Dans un premier temps, il définit la manière d'entrer en rapport avec le monde. Or, Aquin souligne que ce rapport est un rapport avec le vide, tout comme Debord pour qui « [c]e qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement[207] ». Debord décrit également le spectacle comme « une communication sans réponse[208] ». Dans un deuxième temps, Aquin parle de la vie comme un spectacle où les acteurs « se jouent eux-mêmes pour se distraire du néant qu'ils portent ». Le vide dont parle Aquin est aussi une caractéristique du spectacle chez Debord, au sein duquel « le *mode d'être concret* est justement l'abstraction[209] ».

---

[204] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 203.
[205] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, *op. cit.*, p. 30.
[206] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 170.
[207] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 30.
[208] *Ibid.*, p. 208.
[209] *Ibid.*, p. 30.

### 3.2.3 Le spectateur

La « société du spectacle » que dénonce le situationnisme prend certes racine dans le système capitaliste sauvage qui est en train de se mettre en place à l'époque, mais le « spectaculaire » reste avant tout une caractéristique de la culture. Dans *La société du spectacle*, Guy Debord explique comment l'individu est aliéné par une culture du spectacle qui le réduit à l'état de spectateur passif :

> L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout[210].

L'individu ne vit donc plus que par le biais des images qu'il voit et qu'il assimile comme une réalité. Dans *Prochain épisode*, on constate que le passage du narrateur au château d'Échandens est marqué par son identification au rôle du spectateur passif. Lors de son premier contact avec H. de Heutz, alors qu'il est capturé par ce dernier, le narrateur décrit cette rencontre comme suit : « La nuit genevoise s'est fêlée, et je me suis senti manipulé par une grande quantité de mains habiles[211]. » Les rapports entre le narrateur et H. de Heutz sont caractérisés par leurs liens avec le spectacle. Alors qu'il tente de déjouer H. de Heutz, le narrateur dit : « Je fis une parade qui mit un écran de distance entre lui et moi [...][212]. » L'écran, que l'on associe au cinéma ou à la télévision, est ici synonyme de distance. Un peu plus tard, alors que le narrateur met son opposant en joue, ce dernier réplique ainsi : « Ce matin, au château, je vous ai donné un spectacle. J'ai joué un rôle devant vous[213]... ». H. de Heutz est lié de près à la représentation alors que le narrateur est, quant à lui, confiné au rôle de spectateur. Le château, qui est la demeure de H. de Heutz, plonge encore davantage le narrateur dans ce rôle passif. Le motif de la fenêtre est le premier qui place le narrateur dans la position de celui qui regarde : « En fait, rien ne m'empêche désormais d'avoir déjà franchi la courte distance qui me séparait tantôt du château d'Échandens et de me poster à une fenêtre de cette chère prison d'époque [...][214]. » Le rôle de ce motif se précise alors que

[210] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 31.
[211] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 51.
[212] *Ibid.*, p. 60-61.
[213] *Ibid.*, p. 77.
[214] *Ibid.*, p. 116.

les trois grandes fenêtres du salon du château sont associées à une duperie dont serait victime le narrateur :

> Cela ne fait aucun doute : je me suis fait avoir d'un bout à l'autre. Tout a commencé dans le grand salon du château d'Échandens quand j'étais assis face à H. de Heutz et aux trois grandes fenêtres qui me découvraient le parc élégant du château et l'espace incantatoire de la grande vallée au fond de laquelle le lac Léman s'illuminait sous les premiers rayons du soleil qui, à ce moment, se trouve à son apogée[215].

Le narrateur dit qu'il « s'est fait avoir » car il est incapable de passer du rôle de spectateur à celui d'acteur : « J'ai rangé l'auto en douce sur l'accotement de la route; j'ai même coupé le contact. En fait, j'avais le trac. Avant d'entrer en scène, j'étais soudain la proie d'une agitation incontrôlable[216]. » Le spectacle que lui offrent le château et son propriétaire le maintient dans le rôle passif du spectateur :

> Je suis prisonnier dans un château tourné vers le lac incendié dont je perçois les reflets au fond du paysage, à travers les grandes fenêtres qui illuminent le salon somptueux où, drapé dans ma dépression de circonstance, je meurs d'inaction et d'impuissance[217].

Le statut de spectateur continue de se préciser alors que le narrateur se trouve dans la position assise devant les trois grandes fenêtres du salon du château : « Moi, j'attends H. de Heutz assis dans ce fauteuil Louis XV qui me place juste au-dessus de la surface du lac que je vois briller au loin, à travers les rideaux-nuages[218]. » La position dans laquelle se trouve le narrateur lui donne l'impression d'une vie empreinte de vide et d'une perte de contact avec la réalité : « Je regarde immobile mon propre néant qui défile au passé; immobile, je le suis comme le château d'Échandens que j'aperçois de ma place, immobile comme la neige qui ensevelissait notre premier baiser. Le réel autour de moi, en moi, me distance : mille cristaux éblouis se substituent à la fuite du temps[219]. » La neige est ici liée au souvenir positif d'un baiser. Or, le mot « neige » est souvent utilisé, dans le langage populaire, pour décrire les parasites qui causent interférence dans un écran de télévision. Plus concrètement, la neige limite ou prive de la vision, sens essentiel au spectateur. Lors de sa première visite au château, alors qu'il vient de désarmer H. de Heutz et qu'il réussit, pour un certain temps, à jouer le rôle de l'acteur, on constate que le narrateur se met en

---

215 *Ibid.*, p. 99.
216 *Ibid.*, p. 112.
217 *Ibid.*, p. 59.
218 *Ibid.*, p. 121.
219 *Ibid.*, p. 115.

mouvement et que sa vision des objets qui vont le distraire et l'hypnotiser au cours de sa deuxième visite ne l'affecte pas à ce moment : « [J]e n'ai vu du décor somptueux de ce château que des images parcellaires et déformées par mon propre déplacement : des moulures dorées, la silhouette d'un buffet, un livre relié[220]... » Le mouvement, inhérent à la dérive, empêche le spectacle de monopoliser l'attention de l'individu et de le réduire à l'inaction et au statut de spectateur. Cependant, au moment où le narrateur de *Prochain épisode* s'arrête et qu'il occupe la position assise du spectateur devant les trois grandes fenêtres du salon du château, tout prend l'aspect de la représentation et du spectacle, jusqu'à l'utilisation d'un langage technique qui lui est spécifique :

> Ici, la vie ne doit plus être toujours le même acte répété avec lassitude et fatigue : c'est sûrement autre chose! Voilà la grande armoire italienne que j'avais remarquée ce matin : quel chef-d'œuvre! Ces anges en marqueterie m'enchantent : je les aime d'amour. Dehors, le plein après-midi emplit tout d'une lumière aveuglante qui rend l'alpe diffuse, quand je la regarde par les portes-fenêtres tendues d'un mince rideau de mousseline. Je m'assois dans un fauteuil à l'officier, bas sur pattes, très confortable. Ainsi, de ce point de vue en contre-plongée à grand angulaire, le salon où je me complais me semble encore plus séduisant. J'ai peine à ne pas me conformer à cet intérieur qui invite au repos[221].

Le narrateur est ici mystifié par le procédé spectaculaire. Il est dans un premier temps conscient de sa vie quotidienne aliénée faite du « même acte répété avec lassitude et fatigue ». Il se laisse berner par la représentation sous ses yeux d'une vie différente. L'effet est tel qu'il affirme « aimer d'amour » les anges qui décorent la grande armoire italienne. Le narrateur est aussi d'une certaine façon conscient que sa perception est biaisée. La lumière qui éclaire la scène est « aveuglante » et l'alpe apparaît comme « diffuse », vue à travers les « portes-fenêtres » qui sont voilées par un « mince rideau de mousseline ». La position assise du narrateur dans le fauteuil à l'officier vient confirmer l'analogie entre cette scène et le rapport entre spectateur et spectacle. Nous avons vu que pour Debord, « [...] le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout[222] ». Dans le grand salon du château d'Echandens, le narrateur ressent l'envie d'habiter cet endroit : « C'est ici vraiment que j'aimerais habiter[223]. » Cependant, l'accès lui est impossible : « H. de Heutz vit dans un univers second qui ne m'a jamais été accessible, tandis que je poursuis

---

[220] *Ibid.*, p. 61.
[221] *Ibid.*, p. 119.
[222] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 31.
[223] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 118.

mon exil chaotique dans des hôtels que je n'habite jamais[224]. » Dans son dernier roman, *Neige noire*, Aquin se penche de manière approfondie sur la nature des rapports entre le spectacle et le spectateur. *Neige noire* contient en effet beaucoup de notes qui proposent certaines théories sur le sujet. Dans le passage suivant, on constate que le spectateur est décrit comme un individu qui se soumet de plein gré à l'agression qui caractérise son rapport au spectacle :

> Comment expliciter, en fait, que la passivité du spectateur ressemble plus à une passivité dévorante qu'à l'indifférence ataraxique de la frigidité? Cette analogie restera peut-être indémontrée quand le film sera terminé, mais sa puissance de persuasion profite de son caractère implicite. Le spectateur serait peut-être offusqué soudain de comprendre qu'il a tout fait pour être violé, offusqué aussi de déduire que le spectacle auquel il assiste le pénètre hypocritement à tel point qu'il est devenu, malgré lui sans doute, porteur de ces animalcules non sécables de Van Leeuwenhoeck, lesquels n'ont accédé à l'existence théorique que par des procédés optiques. Bien sûr, le spectateur hésite à se percevoir comme succube quand il est plongé dans l'obscurité d'une salle de cinéma et à admettre la trouble complémentarité du film et de celui qui le regarde jusqu'au bout. Quelque chose de difficile à avouer est lié à toute obscurité librement consentie, fût-ce celle d'un cinéma, et, pour cette raison même, les gens devraient aller au cinéma masqués. Puisque les acteurs se présentent visage nu, il revient aux spectateurs de reprendre, à leur profit, cet usage révolu et de conférer, ce faisant, une dimension nouvelle à l'acte de regarder et d'écouter. Les spectateurs masqués vivraient plus profondément et plus franchement ce que la présence de voisins de salle transforme en une cérémonie trop codifiée. Le masque, visage de pure convenance, aurait pour effet de libérer totalement le spectateur, le déchargeant des contraintes de son identité, lui épargnant de cacher sa joie ou de feindre son émotion et l'habituant à l'intensité grisante de ses propres vécus. L'idéal, même, serait d'imaginer le lecteur d'un livre portant un masque dont il pourrait même se servir comme signet[225].

Pour Aquin, le spectacle entraîne une distanciation face au vécu, il sépare l'individu de « l'intensité grisante de ses propres vécus ». La seule manière pour le spectateur de s'en rapprocher serait, selon Aquin, de revêtir un masque. En devenant celui qui porte le masque, le spectateur deviendrait acteur et aurait ainsi le pouvoir de reprendre le contrôle de son existence au quotidien. Il s'agirait alors d'une forme de carnavalisation de la réalité où les rôles seraient inversés et où l'unité du monde serait alors possible.

### 3.3 Les « symboles fracturés de la révolution »

Dans cette dernière partie de notre troisième chapitre, nous avons choisi de nous intéresser à trois domaines qui ont en commun d'être des générateurs de symboles. Ces trois sphères, qui sont le langage, l'art et la culture, sont complémentaires et s'emboîtent les

[224] *Ibid.*, p. 122.
[225] Hubert Aquin, *Neige noire*, *op. cit.*, p. 158-159.

unes dans les autres. Les symboles jouent un rôle très important dans la construction de l'identité d'une société. Ils peuvent également être utilisés par certains groupes pour véhiculer des idées en faveur du maintien de l'ordre établi ou encore pour encourager un bouleversement des structures en place. Ainsi, on retrouve dans le langage, l'art et la culture des symboles conservateurs et des symboles révolutionnaires. La force du symbole réside en grande partie dans sa capacité d'être reconnu par le plus grand nombre d'individus. Pour atteindre cet objectif, le symbole ne doit pas être éphémère. Il doit s'imposer sur une grande période de temps. Par conséquent, tout symbole serait antirévolutionnaire. En se fixant dans la durée, il échappe au mouvement continuel qui caractérise la révolution. Toute révolution commence d'ailleurs par une destruction des symboles qui représentent les pouvoirs en place. La manière la plus simple de détruire des symboles est de les remplacer par d'autres. C'est pour éviter de produire des symboles qui, par définition, vont à l'encontre de l'idée de changement continuel, que les situationnistes ont inventé le détournement. En détournant le langage, l'art et la culture, ces derniers opèrent une destruction des symboles sans réellement en produire de nouveaux. Chez Hubert Aquin, la fonction des symboles soulève plusieurs problèmes. Dans un premier temps, l'écrivain est conscient que la transformation de la réalité passe par la création de nouveaux symboles : « Il n'est pas impossible d'inventer, dans cette course transcendante, le symbole du symbole — et même la réalité du symbole! Créer un symbole — c'est rendre impossible, ou archaïque, l'ancienne utilisation de la réalité[226]. » Cependant, le symbole ne saurait être quelque chose de permanent. Il est constamment érodé et il menace de se disloquer : « Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire[227]. » Pour Aquin, le symbole ne peut être révolutionnaire qu'en refusant de s'inscrire dans la durée. Aussi, dans son *Journal*, écrit-il : « Je ne fais rien pour réparer, et j'aime contempler mes ruines. Plus il y en a plus je me plais. [...] Je suis un temple qui s'est détruit lui-même et qui préfère demeurer une belle ruine que de se relever[228]. » C'est donc à ces « symboles fracturés de la révolution » que nous nous intéresserons à présent.

[226] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 185.
[227] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 21.
[228] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 153.

### 3.3.1 Le langage

Le langage étant le système de symboles à la base de toute culture, il est impliqué au sein de toute démarche visant à consolider ou remplacer l'ordre établi. C'est pourquoi le langage occupe une grande place dans les travaux des avant-gardes du vingtième siècle. Qu'il s'agisse du mouvement Dada, des surréalistes, des lettristes ou de l'IS, la transformation de la vie passe par une transformation de la manière dont celle-ci est décrite. Au sein de l'IS, l'approche vis-à-vis du langage est surtout critique. Le choix d'un style hermétique et d'un ton froid, qui caractérisent les écrits situationnistes, témoigne d'un rapport particulier au langage :

> La théorie critique doit *se communiquer* dans son propre langage. C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu. Il est critique de la totalité et critique historique. Il n'est pas un "degré zéro de l'écriture" mais son renversement. Il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation[229].

Dans sa démarche visant à transformer l'existence, la stratégie de l'IS est de nier en bloc les représentations et les conceptions du monde tenues pour acquises. En réfutant les versions officielles d'une certaine vision du monde, les situationnistes attaquent les fondations d'une société construite sur l'énonciation :

> Le temps irréversible est le temps de celui qui règne; et les dynasties sont sa première mesure. L'écriture est son arme. Dans l'écriture, le langage atteint sa pleine réalité indépendante de médiation entre les consciences. Mais cette indépendance est identique à l'indépendance générale du pouvoir séparé, comme médiation qui constitue la société. Avec l'écriture apparaît une conscience qui n'est plus portée et transmise dans la relation immédiate des vivants : une *mémoire impersonnelle*, qui est celle de l'administration de la société. "Les écrits sont les pensées de l'État; les archives sa mémoire" (Novalis)[230].

Grâce à l'écriture, le langage accède à la sphère temporelle et par le fait même se sépare du vécu. Dans son expression la plus simple, le « spectacle » ne serait d'ailleurs qu'une forme particulière de langage : « Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation[231]. » Chez Hubert Aquin, le rapport au langage est ambigu. Dès la première page de *Prochain épisode*, le geste d'écriture est associé d'une part à la liberté et au jeu et d'autre part à la réclusion : « J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et

---

[229] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 196.
[230] *Ibid.*, p. 130.
[231] *Ibid.*, p. 30.

l'enfermé[232]. » Le cryptogramme de l'Hôtel de la paix est, quant à lui, un langage que le héros n'arrive pas à décoder. Pour lui, ce message n'est qu'un « [...] amas informe de lettres majuscules écrites sans espacement [...][233] ». Ce message est illisible parce qu'il n'est pas écrit dans un langage accessible au héros. Ce dernier ne renonce cependant pas à donner sa version de la réalité car l'illisibilité du cryptogramme pousse le héros à écrire : « Je n'arrive pas à réinventer le code de ce message; et faute de le traduire dans mon langage, j'écris dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer[234]. » Cependant, même le geste d'écriture n'arrive pas à libérer le héros car le langage demeure un système de symboles défini et contraignant : « Je reste ici figé, bien planté dans mon alphabet qui m'enchaîne; et je me pose des questions[235]. » Le langage ne constitue pas seulement une contrainte parce qu'il est un code, il est également un système dont les éléments du code se rattachent toujours à des symboles dont la signification échappe. Pour le héros de *Prochain épisode* le personnage de K, dont le nom, faut-il le souligner, se réduit à une lettre ou un signe, est également un symbole culturel :

> J'ai longtemps rêvé d'inventer mon propre mouvement et mon rythme; de créer par mes foulées ardentes le chemin à parcourir. Oui, pendant toutes ces années, j'ai rêvé d'une coulée triomphale que, de seconde en seconde, je produirais. Mais je n'arrive pas à tracer autre chose que des mots frappés d'avance à l'effigie de la femme absolue rencontrée quelque part entre Acton Vale et Tingwick qu'on appelle maintenant Chénier, entre un certain 24 juin et ma nuit motile qui ne finit pas[236].

Non seulement son « alphabet l'enchaîne-t-il », mais le héros ne peut écrire que des « mots frappés d'avance à l'effigie de la femme absolue ». Le personnage de K est donc un symbole sexuel et culturel que le narrateur ne peut s'empêcher de reproduire à travers son écriture. Pourtant, bien que le héros de *Prochain épisode* demeure opprimé par certains symboles, les procédés formels et stylistiques utilisés par Aquin dans le roman semblent montrer l'inverse. En effet, selon Jocelyne Lefebvre, *Prochain épisode*, « [...] roman de l'incohérence, de l'anarchie, de la désarticulation (paradoxe, jeux de mots, rupture de l'intrigue, roman dans le roman, bouleversement des données spatio-temporelles) [...][237] »

---

232 Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 5.
233 *Ibid.*, p. 17.
234 *Ibid.*, p. 17-18.
235 *Ibid.*, p. 7.
236 *Ibid.*, p. 86.
237 Jocelyne Lefebvre, « *Prochain Épisode* ou le Refus du Livre » dans *Voix et Images du Pays*, V, 1972, p. 163-164.

serait en fait un « anti-roman » dans lequel Aquin « [...] s'attaqu[e] à l'instrument même de la création littéraire, la langue [...][238]». On constate ainsi dans *Prochain épisode* une position paradoxale face à la langue et aux symboles, position à mi-chemin entre la soumission et la révolte. Du côté des situationnistes, Debord observe dans *La société du spectacle* que la destruction du langage dont témoignent certaines œuvres littéraires et poétiques arrive à être récupérée de manière esthétique dans la société spectaculaire qui prive les individus de moyens de communication :

> La consommation spectaculaire qui conserve l'ancienne culture congelée, y compris la répétition récupérée de ses manifestations négatives, devient ouvertement dans son secteur culturel ce qu'elle est implicitement dans sa totalité : la *communication de l'incommunicable.* La destruction extrême du langage peut s'y trouver platement reconnue comme une valeur positive officielle, car il s'agit d'afficher une réconciliation avec l'état dominant des choses, dans lequel toute communication est joyeusement proclamée absente. La vérité critique de cette destruction en tant que vie réelle de la poésie et de l'art modernes est évidemment cachée, car le spectacle, qui a la fonction de *faire oublier l'histoire dans la culture*, applique dans la pseudo-nouveauté de ses moyens modernistes la stratégie même qui le constitue en profondeur[239].

Pour Debord, il existe donc une « vérité critique » dans les œuvres qui manifeste une destruction du langage. Cette remise en cause se voit cependant réduite à une caractéristique esthétique vidée de sa dimension critique. La destruction du langage dans les œuvres « modernes » ne serait que le reflet de la perte des moyens de communication dans la vie quotidienne. Les dernières pages de *Prochain épisode* laissent cependant entrevoir la possibilité d'une libération du langage, d'une révolution favorisant un langage commun qui serait en perpétuelle reconstruction :

> Tous les mots de la suite me prendront à la gorge; l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit. Oui, l'invariance de ce qui se raconte subira la terreur impie; des sigles révolutionnaires seront peinturés au fusil à longueur de pages[240].

Le titre du roman, *Prochain épisode,* témoigne de ce refus de l'auteur d'inscrire sa démarche de destruction du langage dans une perspective au sein de laquelle il faudrait simplement remplacer un langage par un autre. Il n'y a pas de fin au roman comme il ne doit pas y avoir de finalité au langage. Le « prochain épisode » devra aussi porter en lui les « symboles fracturés de la révolution » et faire éventuellement place à un autre « prochain épisode » et ainsi de suite.

---

[238] *Ibid.*, p. 146.
[239] Guy Debord, *La société du spectacle, op. cit.*, p. 186.
[240] Hubert Aquin, *Prochain épisode, op. cit.*, p. 165-166.

### 3.3.2 L'art

De manière générale, l'art peut être conçu de deux façons. D'une part, il peut se définir comme objet esthétique matériel et, d'autre part, comme action, geste ou performance. L'art — qu'il soit plastique ou performatif — produit des symboles. Si l'art de performance est éphémère et se réactualise sans cesse, l'art matériel quant à lui tend à s'inscrire dans la durée. L'art d'intervention ou de performance est vécu de façon directe, la plupart du temps dans l'espace public, tandis que l'objet d'art possède un statut privé et se trouve ainsi séparé de la vie. Selon Guy Debord, l'art matériel, conservé à l'abri dans des musées, témoigne d'une perte de communication :

> C'est dans cette époque des musées, quand aucune communication artistique ne peut plus exister, que tous les moments anciens de l'art peuvent également être admis, car aucun d'eux ne pâtit plus de la perte de ses conditions de communication particulières, dans la perte présente des conditions de communication *en général*[241].

Dans un article intitulé « Une pensée pour l'art », Aquin manifeste une opinion semblable à celle de Debord relativement aux fonctions des musées : « Les musées ne me verront pas souvent vagabonder chez eux : ils ont des airs de linceuls, et l'art ne me fait vibrer qu'au sein de la vie [...][242]. » Pour Aquin, l'art ne doit donc pas se situer dans une sphère séparée de l'existence quotidienne. L'art qui s'inscrit au sein de la vie ne saurait par conséquent être un art statique. Selon l'auteur, l'œuvre idéale serait en fait une œuvre qui demeurerait inachevée : « Le chef-d'œuvre qu'on attend n'est pas mon affaire. Je rêve plutôt d'un art totalitaire, en genèse continuelle[243]. » Le fait que l'œuvre doive être en « genèse continuelle » témoigne d'une conception de l'art fondée sur la praxis et non sur l'objet. L'art qui demeure un geste et une pratique fait ainsi partie du vécu des individus. Il est également possible de s'approprier un mode de communication dans la pratique d'un art. Dans le *Journal*, Aquin écrit que « [l]'art doit vivre à ce niveau d'expression totale de nous-mêmes, et ainsi nous soulager du monde objectivé où nous vivons[244] ». Le geste, considéré lui-même comme une création esthétique, permet à l'art d'être en « genèse continuelle ». Il constitue une vision subjective, une perspective constamment réactualisée sur le monde.

---

[241] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 184.
[242] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, *op. cit.*, p. 23.
[243] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 89.
[244] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 117.

Selon les situationnistes, l'art doit être « dépassé », ce qui signifie que l'art doit se concevoir comme une situation en train de se dérouler et non comme un moment de contemplation : « L'art peut cesser d'être un rapport sur des sensations pour devenir une organisation directe de sensations supérieures. Il s'agit de [nous] produire nous-mêmes, et non des choses qui nous asservissent[245]. » L'objectif de cette abolition de l'œuvre est de transformer l'art en un événement qui s'inscrit dans le présent. En dépassant l'œuvre, l'art deviendrait situation : « La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation de l'instant présent[246]. » Dans une entrevue accordée à Yvon Boucher, Hubert Aquin, en parlant de Borduas, manifeste une opinion sur l'art qui se rapproche de la position situationniste : « Aussitôt que la conscience s'élargit ou s'approfondit, du coup, il y a une insécurité qui s'installe chez l'artiste. Si Borduas était devenu archiconscient, il aurait laissé tomber ses pinceaux[247]. » Il est important de souligner qu'Aquin choisit ici comme exemple Borduas. L'auteur de « Refus global » est en effet un peintre dont l'art automatiste revêt un caractère critique qui participe de l'idée de dépassement de l'art, contrairement à Pellan qui, en synthétisant diverses influences, produit un art dont l'esthétique est essentiellement matérialiste. Pour Aquin, une prise de conscience aiguë de l'artiste entraîne une remise en question de l'art en tant qu'objet. En revanche, c'est en grande partie le contact avec l'art qui, chez l'auteur, permet un bouleversement des perspectives et une prise de conscience. En effet, selon Alexandre Amprimoz, « [e]n lisant Hubert Aquin, il faut se souvenir (malgré le *Trou de mémoire*, donc l'interruption) que toute œuvre d'art est avant tout critique[248] ». Pour sa part, Patricia Smart rappelle que chez l'auteur de *Prochain épisode*, « [...] l'art ne peut servir aucune cause : il est essentiellement interrogation plutôt que réponse[249] ». Le fait que l'art chez Aquin demeure une source de questionnements sans réponses peut s'expliquer par l'absence de communication directe entre une œuvre matérielle parlant au passé et le spectateur qui, à distance, la regarde au présent. Aussi, Debord soutient-il que c'est seulement dans la praxis, dans le geste vécu au présent que la communication est possible :

---

[245] « Internationale Situationniste », numéro 1, juin 1958, dir. G.-E. Debord, p. 21.
[246] « Internationale Situationniste », numéro 3, décembre 1959, dir. G.-E. Debord, p. 7.
[247] « Aquin par Aquin », Entrevue réalisée Yvon Boucher, parue dans *Le Québec littéraire*, no. 2, Hubert Aquin, 1976, p. 145.
[248] Alexandre Amprimoz, « Le logocentrisme de *Prochain épisode* : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale » dans *Présence francophone*, no 10, printemps 1975, p. 100.
[249] Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double*, *op. cit.*, p. 63.

> Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime *positivement* le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime *négativement*, c'est le fait qu'un langage commun doit être retrouvé — non plus dans la conclusion unilatérale qui, pour l'art de la société historique *arrivait toujours trop tard*, parlant *à d'autres* de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie —, mais qu'il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe de son langage. Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique[250].

C'est dans l'action et le geste que repose le véritable langage artistique et non dans la représentation et la contemplation de l'œuvre matérielle. C'est précisément de cette action, elle-même esthétique et artistique, que rêve le narrateur de *Prochain épisode* :

> J'ai longtemps rêvé d'inventer mon propre mouvement et mon rythme; de créer par mes foulées ardentes le chemin à parcourir. Oui, pendant toutes ces années, j'ai rêvé d'une coulée triomphale que, de seconde en seconde, je produirais[251].

Ce n'est donc pas dans l'objet que l'art se révèle révolutionnaire mais dans le « mouvement », le « rythme » et les « foulées ardentes », gestes artistiques renouvelés « de seconde en seconde ».

### 3.3.3 La culture

La culture est un système de symboles complexe qui englobe notamment l'art et le langage. Aussi, il existe différents types de culture : culture locale, culture populaire, culture de masse, etc. L'identité des différents groupes qui forment les sociétés se construit à partir des symboles qui constituent une culture particulière. Comme nous l'avons vu précédemment, la guerre a engendré des découvertes technologiques qui ont par la suite donné naissance à une multiplication des réseaux de communication ainsi qu'à l'apparition des médias de masse. Le développement de tels systèmes de représentation des images et des idées n'est pas sans affecter la nature de nos rapports avec la culture et les symboles qu'elle engendre et qui la constituent. Cependant, il ne s'agit pas tant d'une transformation de la nature des symboles que d'un bouleversement du système qui les organise, système que Debord nomme « la société du spectacle ».

Dans son ouvrage *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Pierre-Yves Mocquais se penche entre autres sur la représentation des rapports avec la culture dans *Prochain*

---

[250] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 181-182.
[251] Hubert Aquin, *Prochain épisode*, *op. cit.*, p. 86.

*épisode*. Selon Mocquais, le héros du roman tenterait de reconquérir l'unité perdue au sein de la culture :

> Le parcours du héros, tout en étant une mission "révolutionnaire" est aussi un parcours culturel qui participe étroitement de la quête. En fait, la poursuite de la quête passe nécessairement par l'assimilation d'éléments culturels qui doivent contribuer à une reglobalisation de la culture et permettre au héros de rivaliser efficacement avec l'ennemi. Car ces éléments culturels, s'ils font partie d'une globalité culturelle inscrite dans l'Histoire, sont aussi et surtout l'apanage de l'ennemi qui possède et maîtrise le temps, l'espace et la culture[252].

Mocquais distingue ici révolution et culture. Or, selon nous, la révolution que désire mener le héros de *Prochain épisode* est précisément une révolution culturelle. L'ennemi dont parle Mocquais, « à la fois colonisateur et castrateur[253]», ne saurait se réduire à la figure de l'occupant britannique ou canadien-anglais. Il s'agit plutôt d'une des manifestations de la présence d'une structure, d'un système qui maintient la culture, l'Histoire et le temps dans des sphères séparées du vécu. En d'autres mots, le héros de *Prochain épisode* désire, par le biais de sa révolution, retrouver une unité entre l'existence au quotidien et la culture. Pour Debord, « [l]a culture est le lieu de recherche de l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même[254] ». La « reglobalisation de la culture » n'est possible qu'à travers la négation de la culture séparée de l'existence. Chez Aquin, la négation de la culture passe d'abord par ce que Jocelyne Lefebvre appelle « la destruction de la littérature » :

> Fidèle au projet de destruction de la littérature qui le commande, *Prochain Épisode*, roman de l'incohérence, de l'anarchie, de la désarticulation (paradoxe, jeux de mots, rupture de l'intrigue, bouleversement des données spatio-temporelles), dévoile la dualité du JE narrateur-héros, et dénonce le mécanisme de compensation inhérent à l'œuvre littéraire[255].

Dans le roman, le « mécanisme de compensation » face au réel, qui découle d'une conception de la culture séparée du vécu, est dénoncé par la destruction de la littérature. Ce n'est donc pas la culture qui doit être détruite, mais le système qui oblige les individus à passer par des « mécanismes de compensation » pour accéder à ladite culture. La « société du spectacle » décrite par Debord fonctionne en fait comme un mécanisme de compensation généralisé. Dans plusieurs articles ainsi que dans son *Journal*, Aquin

---

[252] Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1985, p. 45.
[253] *Id.*
[254] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 178.
[255] Jocelyne Lefebvre, « *Prochain Épisode* ou le Refus du Livre », *art. cit.*, p. 164.

manifeste, pour sa part, un intense désir de choquer, de rompre et même de détruire cette « société de compensation » :

> Tout ce qui scandalise la société m'enchante pernicieusement. Le scandale m'est toujours apparu comme une noble révolte contre ce qui offense la pureté de notre idéal[256].

> Le temps vient, de plus en plus clairement, de rompre avec la société [...][257].

> Une fois la désagrégation amorcée, j'éprouve une envie sereine de participer au pourrissement de notre société friable [...][258].

Il faut d'abord comprendre qu'ici le mot « société » sert à décrire un système et non un ensemble d'individu. La société qu'Aquin souhaite détruire correspond aux structures contraignantes qui érigent la culture, l'art et le langage en systèmes indépendants les uns des autres et indépendants de la vie des individus. Dans un texte intitulé « Comprendre dangereusement » et paru dans *Liberté*, Aquin avance que le « système » et ses contraintes font partie d'une conception du monde généralisée et tenue pour acquise : « À vrai dire, le "système" repose d'abord sur les convictions inavouables et non écrites de notre mentalité. Et ce sont ces fondations secrètes de l'ordre que nous visons[259]. » La culture constitue une perspective à travers laquelle un individu ou un groupe d'individus perçoit le monde qui l'entoure. En maintenant la culture dans le domaine de la représentation, le « spectacle » prive l'individu d'un accès direct à cette dernière. En ce sens, le « spectacle » dont parle Debord joue un rôle semblable à l'« ennemi » chez Pierre-Yves Mocquais :

> L'ennemi affirme ici sa maîtrise totale de la culture. Non seulement est-il le détenteur de la culture dans ce qu'elle comporte de signes passifs relatifs aux arts et à l'Histoire mais encore, par le jeu de la parole-miroir, renvoie-t-il au héros sa propre image défaite et établit-il définitivement sa supériorité à la fois sur la langue, sur la communication et sur le jeu par son "art consommé" (p. 85) et par son utilisation ludique de la parole [...][260].

L'« ennemi », que décrit Mocquais, empêche le héros d'accéder à la culture, à l'art et au langage. Il est cette « [...] partie du monde [qui] se représente devant le monde, et [qui] lui est supérieure[261] ». Pour le héros, la culture correspond à une représentation d'images

---

[256] Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, *op. cit.*, p. 31.
[257] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 236.
[258] Hubert Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 53.
[259] Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, *op. cit.*, p. 45.
[260] Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, *op. cit.*, p. 47.
[261] Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 30.

incomplètes auxquelles il n'a pas accès. Il ne peut donc concevoir le monde et se concevoir lui-même que sous l'aspect d'une « image défaite » et d'un « symbole fracturé ».

# CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, nous nous sommes appliqué à montrer les liens qui existent entre la pensée d'Hubert Aquin et le situationnisme. Nous croyons que cette démarche nous a permis de jeter un regard différent sur certains aspects du travail d'Aquin tout en empruntant des pistes qui n'avaient pas encore été explorées. Grâce à cette perspective, nous avons aussi été en mesure de rassembler et d'éclairer sous un même jour différentes caractéristiques de *Prochain épisode* qui, bien qu'ayant été largement étudiées, n'avaient pas encore pu être embrassées conjointement.

**Une nouvelle perspective sur la pensée d'Hubert Aquin**

Dans notre premier chapitre, nous avons pu découvrir que dès le début des années cinquante, les chemins de l'IS et de Aquin sont venus très près de se croiser, alors qu'Aquin, étudiant à Paris, habitait Saint-Germain-des-Prés, à deux coins de rue des bistros de la rue du Four que fréquentaient les membres de l'Internationale lettriste. Nous avons aussi pu constater que, malgré l'accueil mitigé réservé au *Cahier pour un paysage à inventer* de Patrick Straram, les idées situationnistes ont été diffusées et critiquées au Québec. Dans notre deuxième chapitre, nous avons effectué une analyse approfondie de la présence chez Aquin du thème de la dérive, du détournement, des liens entre la géographie et la psychologie, de la représentation de l'espace urbain et de la construction de situations. La mise en relief de pratiques associées de près au situationnisme chez Aquin nous a permis de découvrir dans son travail un ensemble d'actions et de tentatives de réappropriation du vécu et de la vie quotidienne. Le troisième chapitre nous a par la suite donné l'occasion de plonger plus profondément au cœur de la philosophie aquinienne. En nous penchant sur les représentations du temps et de l'histoire, nous avons pu constater, tant chez l'IS que chez Aquin, une position très critique face à la transformation de ces concepts qui ont une influence capitale sur notre façon de concevoir notre rapport au monde. Nous avons aussi réussi à ouvrir une nouvelle brèche dans *Prochain épisode* et dans l'univers d'Hubert Aquin en analysant les références récurrentes au rapport spectacle-

spectateur. C'est enfin dans la dernière partie du troisième chapitre que nous avons abordé les questions plus problématiques du langage, de l'art et de la culture. Notre démarche nous a permis de constater que les pratiques, thèmes, motifs et idées mis de l'avant par les situationnistes ne se retrouvent pas seulement dans *Prochain épisode* mais également dans les autres romans, dans les essais et même dans le *Journal* d'Aquin.

**Des contradictions chez Debord**

Notre hypothèse de départ, qui postulait des liens étroits entre *Prochain épisode* et les textes de l'IS, nous a, en cours de route, réservé certaines surprises. Nous avons en effet été en mesure de faire d'importants rapprochements entre la pensée situationniste et d'autres ouvrages d'Aquin, comme par exemple *Trou de mémoire*, *Neige noire* et *Point de fuite*, sans compter le *Journal* et divers textes réunis dans les recueils *Mélanges littéraires I* et *II*. En plus d'éclairer notre lecture de l'œuvre d'Aquin, la mise en parallèle de son travail et des écrits situationnistes a révélé certaines contradictions que nous n'avions auparavant pas soupçonnées dans la pensée de Debord. C'est plus précisément en serrant de près les questions du langage, de l'art et de la culture dans le discours d'Aquin à l'aide de *La société du spectacle* de Debord, que ces contradictions nous sont apparues.

Dans un premier temps, on trouve chez Debord la volonté de construire une critique continuelle et totale du langage, de l'art et de la culture. L'objectif du situationnisme est le dépassement de ces sphères séparées pour atteindre l'unité au sein de la vie quotidienne. Or, la dialectique utilisée par Debord rend nécessaire la séparation qui est dénoncée. Une culture unitaire qui contiendrait son autocritique est par conséquent irréalisable, car la critique nécessite une déconstruction, une séparation. Cette question concernant l'unité face à la séparation dans le discours de Debord mériterait d'être éventuellement approfondie. La séparation n'est pas la seule caractéristique de la culture qui est à la fois dénoncée et nécessaire dans le discours situationniste. Le dépassement de l'art et la suppression de l'œuvre que vise le situationnisme posent également d'importants problèmes. Le détournement est peut-être l'exemple le plus frappant de la nécessité de disposer d'un objet d'art pour pouvoir le détourner en y incluant une critique.

Chez Aquin, il nous a paru que les contradictions que nous venons de souligner quant aux rapports entre les symboles produits par le langage, l'art et la culture sont moins apparentes. Dans *Prochain épisode*, c'est à travers le rapport complexe qui s'établit entre le héros et H. de Heutz et K que la tension entre art et révolution semble le mieux illustrée. Alors que K représente l'art révolutionnaire, le personnage de H. de Heutz est quant à lui l'objet de la critique de cet art révolutionnaire. Or, si le héros n'arrive pas à tuer H. de Heutz, c'est que ce dernier s'avère tout simplement indispensable :

> Et si H. de Heutz ne revenait pas? Et si la révolution ne venait jamais bouleverser nos existences? Qu'adviendrait-il de nous, alors? Et qu'aurions-nous à nous raconter ce soir à six heures et demie quand nous nous reverrons à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre[262]?

L' « ennemi », comme l'appelle Pierre-Yves Mocquais, doit demeurer en vie pour que l'action qui prend racine dans la réalisation d'un art révolutionnaire demeure éventuellement possible. Non seulement le personnage de H. de Heutz est nécessaire au « prochain épisode », mais l'existence du héros, lui-même personnage fictionalisé à l'intérieur d'une fiction, en dépend. Si H. de Heutz cesse d'exister, le personnage du héros, dépourvu de sa raison d'être, disparaît tout simplement avec lui. Ainsi, H. de Heutz n'est pas plus une figure du père qu'un frère ou un double du héros; il est la condition essentielle à son existence : « J'ai besoin de H. de Heutz. S'il n'arrive pas, que vais-je devenir? Quand il n'est pas devant moi, en personne, j'oublie que je veux le tuer et je ne ressens plus la nécessité aveuglante de notre entreprise[263]. » C'est l'absence de cette conscience de la nécessité de l'« ennemi » qui, dans le discours de l'IS, vient selon nous en ébranler sensiblement la cohérence.

En proposant une lecture situationniste de *Prochain épisode* et en nous intéressant de près aux liens entre les idées du groupe d'avant-garde et la pensée d'Hubert Aquin, nous avons, comme nous venons de le voir, pu constater la présence d'un important paradoxe, d'une contradiction difficile à surmonter entre le statut de l'art et le désir de révolution. Dès 1954, l'Internationale lettriste choisit de réaliser l'« art sans œuvres[264] ». Malgré cela,

---

[262] Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 135.
[263] Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, *op. cit.*, p. 133.
[264] Expression utilisée par Vincent Kaufmann dans *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001.

comme le fait remarquer Laurent Jeanpierre, « [c]onçu au départ comme une méthode de destruction des arts, le détournement s'est révélé fécond dans la création artistique des membres de l'IS[265] ». Se voulant un geste révolutionnaire de destruction de l'art et de la culture, le détournement a fini par devenir une technique fertile de création d'objets artistiques et culturels. Le problème réside dans la volonté de conserver la pratique artistique tout en éliminant l'objet. C'est par la construction de situations que les membres de l'IS proposent de dépasser l'art afin de le réaliser dans la vie quotidienne. L'art deviendrait par conséquent situationnel. Il n'y a pas chez Aquin ce refus unilatéral de l'œuvre et par conséquent, sa position face au statut de l'art vis-à-vis la révolution demeure moins contradictoire qu'au sein de l'IS. Pour lui, l'œuvre d'art reste nécessaire. Elle doit seulement porter en elle la « fracture » qui provoquera son effacement éventuel. Qu'il s'agisse de *L'Invention de la mort*, de *Prochain épisode*, de *Trou de mémoire*, de *l'Antiphonaire* ou de *Neige noire*, tous les titres des romans d'Aquin dévoilent, à leur manière, cette fracture dans l'œuvre, l'annonce de leur dépassement, de leur éventuelle chute et de leur remplacement. Ainsi, on pourrait considérer l'incipit de *Point de fuite* « n'écris rien sur la neige[266] » non comme une mise en garde mais plutôt comme un ordre ou une prescription qui cadre tout à fait avec l'esthétique baroque pratiquée par Aquin.

Dans l'édition critique du recueil *Point de fuite*, on trouve à l'appendice I quelques extraits des notes du cours sur le baroque qu'Aquin dispensa à l'université du Québec à Montréal en 1969-1970. L'auteur utilise diverses sources sur l'art baroque afin de brosser un tableau de ce qu'il qualifie de « baroque littéraire ». Ces notes de cours nous permettent de mieux comprendre les motifs qui se cachent derrière l'entreprise d'écriture d'Aquin. En nous penchant sur les caractéristiques du baroque qu'il prend soin d'énumérer, nous avons constaté plusieurs points communs avec les idées situationnistes. L'auteur cite d'abord Borges, qui dit que le baroque est « [...] l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens [...][267] ». Pour Aquin, l'art baroque est en effet un art qui comprend sa propre fin, un art de la destruction de l'art. Cette première caractéristique rejoint donc la

---

[265] Laurent Jeanpierre, « Retournement du détournement » dans *Critique*, août-septembre 2002, Tome LVIII-No 663-664, Paris, p. 651.

[266] Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 3.

[267] *Ibid.*, p. 208.

notion du dépassement de l'art chez les situationnistes. L'auteur donne comme exemple de littérature baroque le travail d'auteurs comme Joyce, Nabokov et Borges, chez qui on constate à la fois une volonté de destruction et de création :

> Leurs œuvres ne sont pas les reflets de leur société ou de leur moi, mais d'abord et avant tout des entreprises complexes de destruction, puis de ré-agencement des éléments du réel... Leurs œuvres ne sont pas des réductions simplificatrices du réel, mais des agencements nouveaux de ce même réel... Leurs œuvres ne sont pas des reflets, elles sont constitutives et génératrices d'une réalité nouvelle et libre[268].

Le baroque serait donc une ouverture des possibilités de représentation du réel par la destruction et le réagencement des éléments qui composent le réel. Une autre caractéristique du baroque serait l'unité. Dans ses notes, Aquin, citant Henrich Wölfflin, souligne en effet que « [l]e grand style (le baroque) exige qu'on limite le plus possible la division [...][269]». Puis il commente en disant qu'« [...] il convient de se rappeler ce que Wolfflin disait de la nécessité pour le baroque d'avoir recours à l'homogénéité formelle, voire même — comme il le dit lui-même — à l'"unité absolue"[270]... » À l'image de ce que l'on peut lire dans les textes situationnistes à propos de la culture et de l'art, le baroque chez Aquin s'oppose à toute forme de séparation. Comme nous avons pu le voir précédemment, la recherche d'unité est également un point central des idées de l'IS, dont témoigne, entre autres, le concept d'urbanisme unitaire. La représentation de l'espace n'échappe pas non plus à l'esthétique baroque au sein de laquelle on constate une « domination du décor[271] ». Dans ses notes de cours, Aquin illustre ce phénomène à l'aide de l'extrait suivant, tiré de *La Littérature de l'Âge baroque en France* de Jean Rousset :

> L'une des lois du baroque : la prolifération du décor aux dépens de la structure. La métaphore ainsi conçue, à force de se filer, en vient à dresser une véritable composition autonome derrière laquelle l'objet se trouve si bien dissimulé qu'il faut le deviner; on se trouve en présence d'un déguisement rhétorique (Rousset p. 186)[272].

La manière dont les éléments du décor sont métaphorisés dans l'esthétique baroque correspond tout à fait à la façon dont l'IS conceptualise l'espace avec la psychogéographie. L'étude des effets de la géographie sur la psychologie des individus permet en effet de créer des métaphores en liant entre eux des lieux séparés dans l'espace. Selon Aquin,

---

[268] *Ibid.*, p. 207.
[269] *Ibid.*, p. 218.
[270] *Ibid.*, p. 218-219.
[271] *Ibid.*, p. 241.
[272] *Ibid.*, p. 240-241.

l'œuvre baroque est aussi caractérisée par l'absence de clôture. Cet aspect semble rendre possible un art réellement révolutionnaire qui serait toujours en construction et remis en question :

> Forme mouvementée veut dire forme inachevée, œuvre tournée vers un extérieur qui est l'infini ou l'indéfini, l'ailleurs... En termes formels, cela veut dire que l'œuvre apparemment inachevée — œuvre ouverte, si l'on préfère — est, par définition, toujours et indéfiniment extensible... Elle pourrait se prolonger selon de multiples schémas, se développer indéfiniment[273]...

Le baroque, qui permet la création d'œuvres inachevées, est peut-être la forme d'art qui se rapproche le plus de la « situation » telle que conçue chez l'IS, dans la mesure où, comme nous avons pu le voir précédemment, cette dernière « [...] est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation de l'instant présent[274] ». Il apparaît ici une première contradiction au sein de la conception situationniste du baroque. Une autre contradiction concerne le rapport à l'œuvre baroque. Chez Aquin, ce rapport semble ambigu, faisant à la fois partie du domaine actif du vécu et du domaine passif du spectacle : « Il faut donc en conclure que le BAROQUE est une catégorie esthétique relationnelle — dans la mesure où il ne peut se définir que par rapport à un objet d'art en relation virtuelle (ou expérimentée, vécue) avec un récepteur-spectateur-lecteur[275]... » Aquin poursuit l'élaboration de sa vision du baroque avec un extrait de Rousset dans lequel il est encore question du rapport entre l'œuvre et l'individu. Il est intéressant de constater que pour Rousset et Aquin, la transaction avec l'art baroque implique un renversement du rôle du spectateur qui devient acteur : « [I]l en résulte la collaboration demandée au spectateur qu'on invite à être en quelque sorte acteur, et qu'on introduit dans le mouvement d'une œuvre qui paraît se faire en même temps qu'il la connaît... (Rousset p. 232)[276]. » Enfin, toujours en citant Jean Rousset, Aquin souligne qu'« une œuvre baroque est à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre... (Rousset 232)[277] ». Cette dernière caractéristique de l'œuvre baroque, qui est directement liée à la conception situationniste de l'art en tant que geste et action, nous permet à présent d'aborder plus en détail d'importantes contradictions dans la conception du baroque chez Debord.

---

[273] *Ibid.*, p. 220.
[274] « Internationale Situationniste », numéro 3, décembre 1959, dir. G.-E. Debord, p. 7.
[275] Hubert Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 237-238.
[276] *Ibid.*, p. 242-243.
[277] *Ibid.*, p. 242.

Nous avons pu voir que chez Aquin le baroque est un style caractérisé par une recherche de « l'unité absolue » dans lequel il faut « limiter le plus possible la division ». La conception du baroque de Debord est totalement opposée à celle d'Aquin. Dans *La société du spectacle*, on peut lire que ce style est, pour les situationnistes, caractérisé par l'éclatement :

> Le baroque est l'art d'un monde qui a perdu son centre : le dernier ordre mythique reconnu par le moyen âge, dans le cosmos et le gouvernement terrestre — l'unité de la Chrétienté et le fantôme d'un Empire — est tombé[278].

La « perte du centre » que dénonce ici Debord est une des caractéristiques du monde dans lequel est apparu le baroque. En tant que mode de représentation de ce monde, le baroque est donc pour Debord un art associé à l'éclatement, la dispersion et la séparation. Dans cet extrait, on constate également que le baroque coïncide avec la disparition du « dernier ordre mythique » et une perte d'unité dans le monde. Pourtant, en y regardant de plus près, la pensée situationniste comporte plusieurs similitudes avec l'esthétique baroque ici décriée :

> L'ensemble baroque, qui pour la *création* artistique est lui-même une unité depuis longtemps perdue, se retrouve en quelque manière dans la *consommation* actuelle de la totalité du passé artistique. La connaissance et la reconnaissance historique de tout l'art du passé, rétrospectivement constitué en art mondial, le relativise en un désordre global qui constitue à son tour un édifice baroque à un niveau plus élevé, édifice dans lequel doivent se fondre la production même d'un art baroque et toutes ses résurgences. Les arts de toutes les civilisations et de toutes les époques, pour la première fois, peuvent être tous connus et admis ensemble. C'est une "recollection des souvenirs" de l'histoire de l'art qui, en devenant possible, est aussi bien *la fin du monde de l'art*[279].

Bien qu'il soit pour Debord un art de la séparation, le baroque n'est effectivement pas sans liens avec le projet de dépassement de l'art des situationnistes. L'auteur de *La société du spectacle* soutient en effet que le baroque constitue « la fin du monde de l'art ». Ce style est également lié au mode de fonctionnement de la société capitaliste car le rapport avec ce dernier prend la forme d'une consommation. C'est cependant en tant que totalité que l'art du passé est consommé, ce qui vient souligner encore davantage la contradiction unité-séparation dans la conception du baroque chez Debord. Aussi, comme nous l'avons vu, la pratique situationniste du détournement, qui implique l'utilisation d'éléments de culture

---

[278] Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992 [1967], p. 182-183.
[279] *Ibid.*, p. 184.

préexistants, peut elle-même être qualifiée de baroque. Une autre contradiction apparaît dans la référence que Debord établit entre le baroque et le théâtre :

> Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisation baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par sa référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification; et ce centre est le passage, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout[280].

Il y a selon nous un lien à approfondir entre la « référence au décor » dont parle ici Debord et le concept de psychogéographie situationniste. Aussi, le vocabulaire utilisé pour critiquer le baroque, en particulier les mots « construction » et « unification », laisse entrevoir une position qui n'est pas tout à fait claire et tranchée. Debord utilise en effet ces mêmes mots pour définir les visées et les projets situationnistes. Enfin, le baroque, bien qu'il implique la négation de l'art, ne coïncide pas avec le dépassement de l'art qu'il prône :

> Du romantisme au cubisme, c'est finalement un art toujours plus individualisé de la négation, se renouvelant perpétuellement jusqu'à l'émiettement et la négation achevés de la sphère artistique, qui a suivi le cours général du baroque. La disparition de l'art historique qui était lié à la communication interne d'une élite, qui avait sa base sociale semi-indépendante dans les conditions partiellement ludiques encore vécues par les dernières aristocraties, traduit aussi ce fait que le capitalisme connaît le premier pouvoir de classe qui s'avoue dépouillé de toute qualité ontologique; et dont la racine du pouvoir dans la simple gestion de l'économie est également la perte de toute *maîtrise* humaine[281].

En analysant de plus près la dernière phrase de cet extrait, on remarque que la réflexion de Debord sur le baroque achoppe sur plusieurs points. De quelles façons un « art historique » pourrait-il être une forme de « communication » dans des « conditions partiellement ludiques encore vécues » alors que, selon Debord, l'historicisation du temps est une des causes principales de séparation, d'aliénation, de disparition des moyens de communication et de perte face au vécu?

### Henri Lefebvre et la *Critique de la vie quotidienne*

Malgré les nombreux rapprochements établis, nous n'avons trouvé aucune référence précise au situationnisme chez Aquin. Il faut remonter un peu plus loin pour trouver chez Henri Lefebvre la source commune à laquelle puisent l'IS et Hubert Aquin. Le nom de Lefebvre est en effet cité à plusieurs reprises comme l'une des principales influences des

---

[280] *Ibid.*, p. 183.
[281] *Ibid.*, p. 183-184.

situationnistes. Toutefois, les rapports entre le groupe d'avant-garde et le philosophe ont été houleux. La proximité entre les deux pensées est telle que des accusations de plagiat seront portées de part et d'autre. Du côté d'Aquin, la filiation est pleinement assumée. On trouve en effet dans la bibliothèque de l'auteur pas moins de neuf titres d'ouvrages de Lefebvre[282]. Les éditions critiques de *Prochain épisode* et de *Point de fuite* contiennent quant à elles quelques notes et commentaires faisant état de l'influence de la pensée de Lefebvre sur l'auteur. Guylaine Massoutre souligne entre autres que « [l]a pensée d'Henri Lefebvre agit chez lui [Aquin] comme un trait d'union entre les années 1950 et les années 1970[283] ». L'édition critique de *Point de fuite* contient également quelques pistes d'analyse fort intéressantes sur le rôle de Lefebvre dans la construction de l'esthétique d'Aquin :

> Nous avons mentionné l'importance d'Henri Lefebvre. Cette influence s'étend largement sur l'esthétique aquinienne. On retiendra la place de l'ironie dans la modernité chez Lefebvre, ainsi que celle de la quotidienneté dans l'esthétique contemporaine. Sa sociologie de l'ennui moderne ne se retrouve-t-elle pas dans un texte comme "Auto critique" dans *Point de fuite*? Aquin annote longuement les ouvrages d'Henri Lefebvre *Manifeste différentialiste* (Paris, 1970), *Introduction à la modernité* (Paris, 1962) et *Le langage et la société* (Paris, 1966)[284].

Cependant, outre ces quelques commentaires, il n'existe pas à notre connaissance d'études approfondies sur le rôle déterminant de la découverte de la philosophie de Lefebvre chez Aquin et sur ses répercussions dans la production littéraire de l'auteur. Pourtant, dans le *Journal*, on peut voir le rôle déterminant que la lecture de *Critique de la vie quotidienne* de Lefebvre a joué dans l'écriture de *Prochain épisode* :

> Je lis avec empressement et presque avec vertige des pages (lieux devenus communs) de *Critique de la vie quotidienne* de Henri Lefebvre. Et je sens bien que devant la banalité de la vie quotidienne, la solution révolutionnaire est de vouloir transformer les conditionnements de cette vie, non par la fuite vers une vie autre, truquée, idéalisée. La révolution est une action et sans doute ce que j'ai renié dans la littérature, c'est qu'elle ne soit pas une action totale, qu'elle s'annonce révolutionnaire et ne soit qu'une pseudo-révolution. Ce qui me caractérise, ce qui doit m'inspirer à l'avenir : c'est le souci de transformer la vie et cette volonté de l'assumer sans la fuir, de l'aimer sans tricherie. Toujours j'ai eu peur de la vie quotidienne, toujours j'ai tenté d'y échapper par des magies écrites ou lues. [...] La révolution n'est pas une fuite : elle ne peut être que totale. Son premier pas est amour de la vie quotidienne, désir de la transformer généreusement, désir de vivre pleinement, d'heure en heure, de jour en jour, cette vie quotidienne si follement dépréciée par les spécialistes de la fuite, de la double vie esthétique : par les champions de l'euphémisme et ceux qui croient faire la révolution quand ils font

[282] *Critique de la vie quotidienne vol. I : Introduction (Paris, 1947, [1958]), Introduction à la modernité (Paris, 1962), La révolution urbaine (Paris 1970), Le langage et la société (Paris, 1966), Le manifeste différentialiste (Paris, 1970), Le Marxisme (Paris, 1948, [1958]), Pascal (Paris, 1949 et 1954), Position : contre les technocrates. En finir avec l'humanité. Fiction (Paris, 1967), Problèmes actuels du marxisme (Paris, 1958, [1960])*

[283] Hubert Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. XXXV.

[284] *Ibid.*, p. XLVIII.

> scandale : ceux qui développent une technique du scandale plutôt que de s'engager dans une action révolutionnaire et franche. Il a fallu beaucoup de temps et combien d'écœurements pour que je pense ainsi : et c'est dans le mouvement dramatique de mon existence révolutionnaire, que j'ai découvert enfin que l'action seule constitue une attitude humaine totale devant la réalité. C'est sans doute pourquoi j'ai une hâte fébrile de revenir à la vie courante[285].

Cet extrait, écrit alors qu'Aquin est interné à l'institut Albert Prévost et qu'il rédige *Prochain épisode*, démontre l'importance de l'influence de Lefebvre à ce moment crucial. Dans l'édition critique de *Prochain épisode*, Jacques Allard mentionne *Critique de la vie quotidienne* parmi les « neuf sources immédiates[286] » utilisées par Aquin au cours de la rédaction du roman. Selon Allard, l'influence de Lefebvre se manifeste principalement dans l'hésitation et le doute face au geste d'écriture présents dans *Prochain épisode*. Pour Allard, le fait de souligner les liens entre la pensée de Lefebvre et le roman d'Aquin « [...] éclaire [plusieurs] passages de *Prochain épisode*, dont ceux légitimant l'action violente et le caractère provisoire et prophétique, "prérévolutionnaire", comme [on le disait] à l'époque de *Parti pris*, de l'entreprise esthétique[287] ». Notre lecture de *Prochain épisode* nous permet maintenant de voir beaucoup plus de liens entre Lefebvre et Aquin, notamment en ce qui concerne la critique du quotidien.

Dans son ouvrage *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Roselyne Tremblay relève au passage la présence de la vie quotidienne dans *Prochain épisode* :

> Malgré le désir d'écrire un roman "branché" sur la vie quotidienne, le héros aquinien exprime le mal existentiel et le besoin d'œuvrer pour une cause, de survivre à soi; désir de l'action comme remède susceptible de soulager d'une pensée torturante, du constat déprimant d'une âme fêlée, habitée par le spleen et la mélancolie[288].

Bien qu'elle mentionne la présence d'un « désir d'écrire un roman "branché" sur la vie quotidienne », Tremblay ne s'intéresse pas vraiment à cet aspect du roman. Elle ne semble pas voir de lien entre ce qu'elle appelle le « mal existentiel » éprouvé par le héros de *Prochain épisode* et la vie quotidienne. Pourtant, l'entreprise d'écriture de ce dernier est d'abord et avant tout un projet intimement lié à un mal existentiel vécu au quotidien :

---

[285] Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, p. 266-267.
[286] Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, *op. cit.*, p. XLII-XLIII.
[287] *Ibid.*, p. LVI-LVII.
[288] Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH (Cahiers du Québec, collection littérature), 2004, p. 184.

> Le roman que j'écris, ce livre quotidien que je poursuis déjà avec plus d'aise, j'y vois un autre sens que la nouveauté percutante de son format final. Je suis ce livre d'heure en heure, au jour le jour; et pas plus que je me suicide, je n'ai tendance à y renoncer[289].

Comme le roman que tente d'écrire le personnage est un « livre quotidien » qu'il « sui[t] d'heure en heure », il serait éventuellement intéressant de tenter de déceler dans *Prochain épisode* une « critique de la vie quotidienne ». Nos recherches nous ont en effet permis de constater une présence signifiante de la quotidienneté. Qu'il s'agisse de « nos existences vulnérables[290] » ou de « la vie courante[291] », le quotidien chez Aquin demeure associé à « l'interminable expérimentation de l'ennui[292] ». Pour Aquin, « [l]e QUOTIDIEN, c'est un enlisement, c'est ce qui à la longue empêche de voir, bref, c'est le lot du disciple, de chacun de nous[293] ». Dans « Profession : Écrivain », il soulève l'importance d'une « critique de la vie quotidienne » dans le roman :

> Écrire des romans non souillés par l'intolérable quotidienneté de notre vie collective et dans un français antiseptique et à l'épreuve du choc précis qui ébranle le sol sous nos pieds, c'est perdre son temps[294].

Enfin, à la page du 5 avril 1949, alors qu'il n'a pas encore vingt ans et assurément pas lu Lefebvre, Aquin manifeste dans son Journal une position qui tend à montrer que sa conception critique de la vie quotidienne est de très loin antérieure à *Prochain épisode* :

> Les situations excessives ont besoin d'être isolées pour s'imposer comme drames. Si elles se trouvent prosaïquement replacées dans le contexte de chaque jour, elles s'amortissent : la vie besogneuse étouffe rapidement le dramatique. Les tragédies soutenues sont un luxe, leur épanouissement tient à une certaine disponibilité dans l'existence. La plupart des hommes auraient le talent de fabriquer des drames intéressants : mais, collés à la vie quotidienne, ces drames ne sont plus ressentis[295].

Il importe de rappeler le contexte d'écriture de cet extrait du *Journal* d'Aquin. L'auteur n'a que dix-neuf ans et il suit des cours de philosophie dispensés par des membres du clergé à une époque qui sera plus tard qualifiée de « Grande noirceur ». Les propos qu'il tient sur la vie quotidienne, entre autres son commentaire sur la manière dont « la vie besogneuse étouffe rapidement le dramatique », sont le fruit d'une perspective critique qui se situe très

---

289 Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, *op. cit.*, p. 88.
290 *Ibid.*, p. 91.
291 *Ibid.*, p. 19.
292 *Id.*
293 Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, p. 48.
294 Hubert Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 58.
295 Hubert Aquin, *Journal : 1948-1971*, *op. cit.*, p. 66.

près des idées que Lefebvre défend dans *Critique de la vie quotidienne*, publié l'année précédente à Paris. Enfin, dans le même extrait, l'auteur lance, d'une certaine façon, un appel à la construction de situations. On trouve en effet dans ces quelques lignes les mots « fabriquer » et « situations ». Pour Aquin, les individus possèdent en eux le pouvoir de « fabriquer des drames intéressants », ou, pourrait-on dire en d'autres mots, de construire des situations. Cependant, selon ce dernier, « [c]es tragédies soutenues sont un luxe, leur épanouissement tient à une certaine disponibilité dans l'existence [...] ». C'est sans doute cette même « disponibilité dans l'existence » qui a permis à des penseurs comme Hubert Aquin, Guy Debord, Patrick Straram et Henri Lefebvre d'adopter des perspectives dynamiques et critiques sur notre façon « d'être au monde » et de « [...] découvr[ir], dans [leurs] dérive[s], le dessous des surfaces [...][296] ».

[296] Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, *op. cit.*, p. 5.

# BIBLIOGRAPHIE


## I. CORPUS HUBERT AQUIN

### 1.1 Corpus littéraire principal : *Prochain épisode*

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, 289 p.

### 1.2 Autres romans d'Hubert Aquin

AQUIN, Hubert, *l'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1993, 396 p.

AQUIN, Hubert, *L'Invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 2001, 201 p.

AQUIN, Hubert, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1994, 226 p.

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1993, 346 p.

### 1.3 Autres textes d'Hubert Aquin

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques*, textes rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Typo, 1998, 332 p.

AQUIN, Hubert, *Journal : 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, 407 p.

AQUIN, Hubert, *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, 571 p.

AQUIN, Hubert, *Mélanges littéraires II*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, 609 p.

AQUIN, Hubert, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1995, 316 p.

**1.4 Sélection d'études consacrées à Hubert Aquin.**

**Ouvrages**

BEAUDRY, Jacques, *Hubert Aquin : la course contre la vie*, Montréal, Hurtubise HMH, 2006, 124 p.

DE LA FONTAINE, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, les Éditions Parti pris (Coll. Frères Chasseurs), 1977, 156 p.

JAROSZ, Krzysztof, *La fonction poétique dans l'œuvre d'Hubert Aquin*, Katowice, Université Slaski, 1987, 200 p.

KWATERKO, Josef, *Le roman québécois et ses (inter) discours : Analyses sociocritiques*, Québec, Les Éditions Nota Bene, coll. « Littératures(s) », 1998, 221 p.

KWATERKO, Josef, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1989, 268 p.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1992, 311 p.

LAPIERRE, René, *Les masques du récit : lecture de* Prochain épisode *de Hubert Aquin*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1980, 139 p.

LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*, Montréal, Les Quinze, éditeur (Prose exacte), 1981, 183 p.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Desafinado : Otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, 461 p.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin, romancier*, Québec, Les presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1978, 288 p.

MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin : chronologie*, Montréal, Bibliothèque québécoise (Littérature), 1992, 359 p.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1985, 234 p.

PLEAU, Jean-Christian, *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2002, 270 p.

RANDALL, Marilyn, *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule (Coll. L'Univers des discours), 1990, 264 p.

RICHARD, Robert, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 264 p.

RICHARD, Robert, *L'émotion européenne : Dante, Sade, Aquin*, Montréal, Editions Varia, 2004, 239 p.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double : La dialectique de l'art et du pays dans « Prochain Épisode » et « Trou de mémoire »,* Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Lignes québécoises »), 1973, 138 p.

SORON, Anthony, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2001, 316 p.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubises HMH (Cahiers du Québec, collection littérature), 2004.

WALL, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Les Éditions Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991, 238 p.

WALL, Anthony, *Superposer. Essais sur les métalangages littéraires*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. Théorie et Littérature, 1996.

**Articles**

AMPRIMOZ, Alexandre, « Le logocentrisme de *Prochain épisode* : l'essentiel, l'irréductible d'une théorie scripturale » dans *Présence francophone*, n° 10, printemps 1975, p. 91-101.

BERGERON, Léandre, « *Prochain Épisode* et la révolution », dans *Voix et images du pays VI*, Les presses de l'Université du Québec, vol. VI (1973), p. 123-129.

GODBOUT, Jacques, « Les libres : la tête et le cœur » dans *Le Maclean*, vol. 13, juillet 73, p. 46.

HAMEL, Jean-François, «Hubert Aquin et la perspective des singes», dans *Contre-jour. Cahiers littéraires*, dossier «Politique et littérature», sous la direction de Martin Jalbert, no° 8 (décembre 2005), p. 103-118.

LASNIER, Louis, « Spatio-analyse de *Prochain Épisode* », dans *Le Québec littéraire 2, Hubert Aquin*, directeur Yvon Boucher, (1976), p. 33-53.

LEFEBVRE, Jocelyne, « *Prochain Épisode* ou le Refus du Livre » dans *Voix et Images du Pays*, V, 1972, p. 141-164.

MELANÇON, Joseph, « Le procès métaphorique dans *Prochain Épisode* », dans *Le Québec littéraire 2, Hubert Aquin*, directeur Yvon Boucher, (1976), p. 15-24.

PARÉ, François, « Angoisses métisses », dans *Voix et images*, vol. XXIX, n° 1 (85), automne 2003, p. 131-135.

RANDALL, Marilyn, « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique », dans *Voix et Images*, vol. 44, hiver 1990, p. 196-208.

SHLICK, Yaël, « The writing of future revolt in Blais's *Une saison dans la vie d'Emmanuel* and Aquin's *Prochain Épisode* », dans *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 19, n° 2 (1994), p. 1-13.

« L'équipe de LIBERTÉ devant Montréal : (essai de situation) » dans *Liberté*, vol. 5, n° 4, juillet-Août 1963, p. 275-296.

*Hubert Aquin en revue*, sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau, Montréal, Presses de l'Université du Québec (Coll. De vives voix) publié en collaboration avec Voix et images, 2006, 190 p.

*Le Québec littéraire*, n° 2, Hubert Aquin, 1976.

**Thèses et mémoires**

IQBAL, Françoise, « L'œuvre romanesque d'Hubert Aquin », thèse de doctorat, University of British Columbia, Vancouver, 1972, 385 f.

LEDUC, Michel, « La perspective narrative et thématique dans *Prochain Épisode* », mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures de l'Université de Montréal en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Études françaises). Université de Montréal, 1974, 110 f.

MADSEN, Gunhild Lund, « Hubert Aquin, faussaire d'Hamlet », mémoire de maîtrise, McGill University, Montréal, 1983, 134 f.

THERRIEN, Josée, « Le non-lieu de l'écriture. Déconstruction et postmodernité dans l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin », thèse présentée à l'École des études supérieures de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D, Ottawa, 1994, 256 f.

TREMBLAY, Christiane, « Lecture d'Hubert Aquin : *Prochain Épisode* », mémoire de maîtrise, McGill University, Montréal, 1971, 102 f.

## II. GUY DEBORD ET L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

### 1.1 Corpus principal : *Œuvres* de Guy Debord

DEBORD, Guy, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord, Paris, Gallimard (Coll. Quarto), 2006, 1904 p.

### 1.2 Autres textes situationnistes

DEBORD, Guy, *Correspondance,* responsable de l'édition : Patrick Mosconi, Paris, Fayard, 1999-2004.

DEBORD, Guy, *Guy Debord présente Potlatch (1964-1957)*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 292 p.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987, 170 p.

DEBORD, Guy, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.

DEBORD, Guy et Gil J WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », dans *Les Lèvres nues*, no 1, mai 1956.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *Internationale Situationniste 1958-1969*, Paris, Éditions Champ Livre, 1975, 676 p.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, *La véritable scission dans l'Internationale*, Paris, Éditions Champ Libre, 1972, 146 p.

*Archives situationnistes. Volume I. Documents traduits 1958-1970*, traductions et notes de Luc Mercier, Paris, Contre-Moule / Parallèles, 1997, 189 p.

*Cahier pour un paysage à inventer*, présenté par Patrick Straram, Montréal, [s.e.], no 1, 1960, 3 f. + 106 p.

*Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, édition établie par Gérard Berréby, Collectivité(s) Internationale situationniste, Paris, Allia, 2004.

### 1.3 Études consacrées à Guy Debord et au situationnisme

#### Ouvrages

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie et Boris DONNÉ, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, 2006.

COVERLEY, Merlin, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials, 2006, 158 p.

DONNÉ, Boris, *(Pour mémoires) : un essai d'élucidation des* Mémoires *de Guy Debord*, Paris, Éditions Allia, 2004. 157 p.

FORD, Simon, *The realization and suppression of the Situationist International : an annotated bibliography : 1972-1992*, Edinburg, AK Press, 1995, 149 p.

FORD, Simon, *The Situationist International : a user's guide*, London, Black Dog, 2005, 175 p.

GHIRARDI, Sergio, *Nous n'avons pas peur des ruines. Les situationnistes et notre temps*, Montreuil, L'Insomniaque, 2003, 189 p.

JAPPE, Anselm, *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, 123 p.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord : Essai*, Paris, Denoël, 2001, 266 p.

KAUFMANN, Vincent, *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001, 408 p.

KNABB, Ken, *Situationist International anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, 406 p.

MARCUS, Greil, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Éditions Allia, 1999, 548 p.

MARELLI, Gianfranco, *La dernière Internationale : les situationnistes au-delà de l'art et de la politique*, Arles, Éditions Sulliver, 2000, 140 p.

MARELLI, Gianfranco, *L'amère victoire du situationnisme. Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste : 1957-1972*, Arles, Éditions Sulliver, 1998, 427 p.

MARTOS, Jean-François, *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, 281 p.

MCDONOUGH, Tom, *Guy Debord and the Situationist International : texts and documents*, Cambridge, MIT Press, 2002, 492 p.

PLANT, Sadie, *The most radical gesture : the Situationist International in a postmodern age*, London, Routledge, 1992, 226 p.

VACHON, Marc, *L'arpenteur de la ville : l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, 289 p.

VIOLEAU, Jean-Louis, *Situations construites [deuxième édition actualisée]*, Paris, Sens&Tonka, 2006, 160 p.

**Articles**

« Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art », Catalogue Exposition Après la fin de l'art (1945/2003), sous la direction de Yan Ciret, Paris, Éditions Paris-Musées /Art of this century / Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole / Limites LTD. Éditions, 2004, 178 p.

GONTHIER, Claude, « Patrick Straram ou la constellation du Bison Ravi », *Voix et images*, vol. 13, n° 3 (39) (printemps 1988), p 436-458.

JEANPIERRE, Laurent, « Retournements du détournement » dans *Critique*, août-septembre 2002, Tome LVIII, n° 663-664, Paris, p. 645-659.

PILON, Jean-Guy, « À propose de paysages à inventer! », dans *Liberté 1960*, nos 9-10, p. 225.

PLOEGAERTS, Léon et Marc VACHON, « L'espace comme métaphore de la mémoire dans *Le Petit Livre avalé* d'Anne Walter » dans *Voix et Images,* vol. XXII, n° 1 (64), automne 1996, p. 104-125.

PLOEGAERTS, Léon et Marc VACHON, « Patrick Straram ou un détour par le détournement », *Voix et images*, vol. XV (1999), p 147-163.

**Mémoire**

SENÉCAL, Daniel, « La théorie situationniste du spectacle. L'esthétique, le politique, le philosophique dans l'I.S. », mémoire de maîtrise en philosophie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 147 f.

**Autres ouvrages et documents liés au situationnisme**

STRARAM, Patrick, *La veuve blanche et noire un peu détournée*, Paris, Sens&Tonka, 2006, 92 p.

STRARAM, Patrick, *Les bouteilles se couchent.* Fragments retrouvés et présentés par Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2006, 139 p.

*Lettre de Guy Debord*, datée du 21 juillet 1960, Fonds Patrick-Straram, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mss 391-7-70.

**III. OUVRAGES PHILOSOPHIQUES**

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, Collection "Critique", 494 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, Collection "Critique", 645 p.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard (Tel), 1985, 567 p.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Paris, L'Arche (Sens de la marche), 1958, 269 p.

LEFEBVRE, Henri, *Le marxisme*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je), 1948, 127 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations*, Paris, Gallimard, 1947.

SLOTERDIJK, Peter, *La mobilisation infinie : vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, 332 p.

## IV. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main* : *ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414p.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero (coll. « Cahiers libres », 27-28), 1961.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points Essais), 1992, 558 p.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism*, New-York & London, Routledge, 1988.

MORAWSKI, Stefan, « The basic functions of quotation », dans *Sign, Language, Culture*, Paris, Mouton, 1970, p. 690-705.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

RANDALL, Marilyn, *Pragmatic Plagiarism : Authorship, Profit, and Power*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, 321 p.

TANI, Stefano, *The doomed detective* : *The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction (Literary Structures)*, Southern Illinois University Press, 1984, 183 p.

THÉVOZ, Michel, *Détournement d'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit (Coll. « Critique »), 1989, 120 p.

WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire : forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Vie des Lettres québécoises), 1987, 342 p.

## V. AUTRES OUVRAGES

DUCASSE, Isidore, *Œuvres complètes,* Paris, « Le livre de poche », 1963, 448 p.

FREUD, Sigmund, *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 93 p.

KLEIN, Naomi, *No Logo : la tyrannie des marques*, traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain, Arles, Actes sud, coll. Babel, 2002, 743 p.

*Québec Underground Tome I*, Montréal, Éditions Médiart, 1973.

*Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Réginald Hamel, Lohn Hare, Paul Wyczynski, Montréal, Fides, 1976, 723 p.

*Encyclopédie du cinéma*, Roger Boussinot (dir.), Paris, Bordas, 1967.

## VI. SITES INTERNET

www.lucienfrancoeur.com/potestextes.html, consulté le 25 janvier 2008.

http://www.phonotheque.org/Hist-radio-communautaire/archives-radiocom.html, consulté le 13 juin 2008.